FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 3 | Número 10 | abril-mayo 2015 | Bs. 20

Revista cultural

# PIEDRA de agua

Dossier

## Música contemporánea en Bolivia

Poetas y narradores benianos: dos antologías

Josep Barnadas. Una vida con libros

Andrés Bedoya

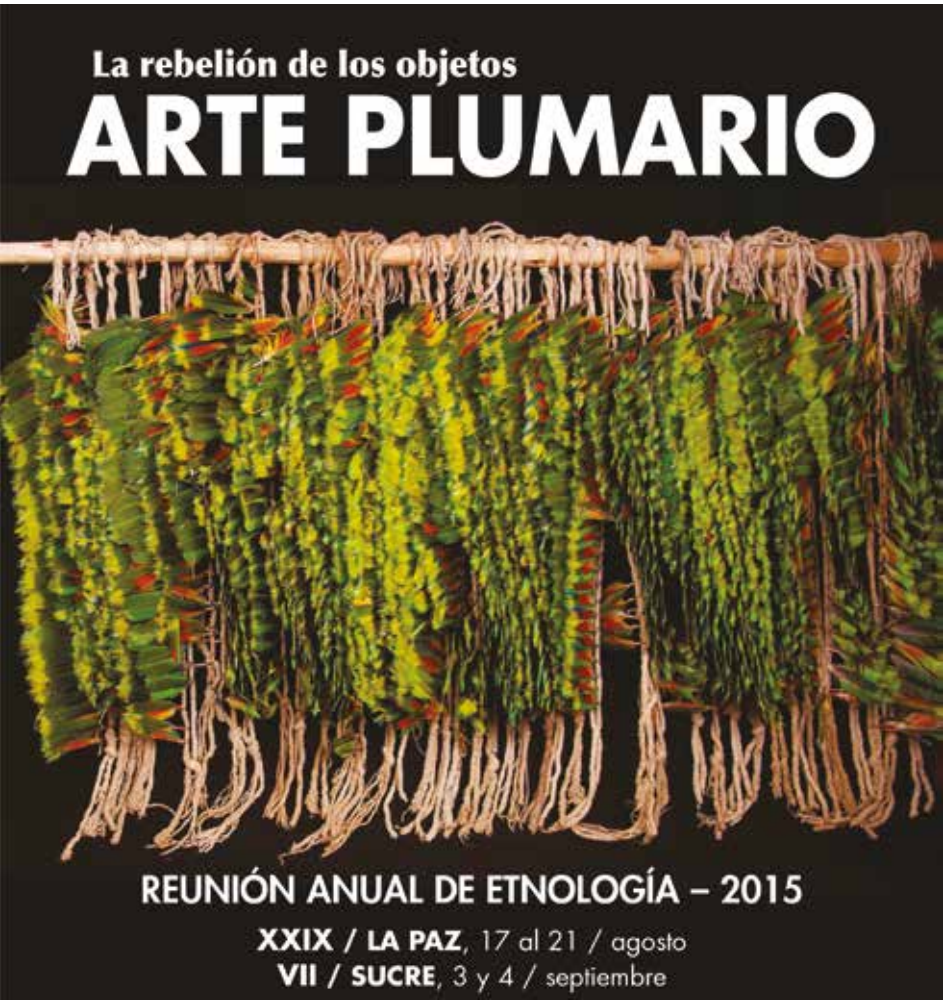
Prendedores, topos y mujeres

Cholitas del siglo XXI

# Biblioteca del Bicentenario de Bolivia

Con el objetivo de difundir los contenidos de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia - BBB, proyecto del Centro de Investigaciones Sociales (CIS) de la Vicepresidencia del Estado que, mediante el Comité Editorial, seleccionó 200 obras bibliográficas representativas de nuestro país, el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia - ABNB, ha organizado la exposición Biblioteca del Bicentenario de Boliviana: Exposición ABNB, muestra que será expuesta en la XVI Feria Internacional del Libro de Santa Cruz.

La exposición, que mostrará alrededor de 500 libros, estará acompañada de actividades culturales concurrentes con este acontecimiento, que están pensadas con el propósito de difundir el patrimonio bibliográfico boliviano resguardado por la ABNB bajo tuición de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia– FCBCB. El trabajo se inició hace aproximadamente 4 meses, para asegurar su participación en la FIL Santa Cruz, que se desarrollará del 27 mayo al 7 de junio en dicha ciudad.




Hasta ahora se ha estudiado el arte plumario como un componente vital de las fiestas regionales y una materialización clave de la espiritualidad En la RAE se centrará la atención en este arte como parte de una cadena operativa mucho mayor, que incluye la biodiversidad de la avifauna en el país y su interacción con otras especies. A través de mesas especializadas, se busca entender mejor su naturaleza e interrelación con el entorno humano. Se propone dedicar dos de las cuatro mesas a sus aspectos productivos, mientras las otras dos mesas abordarán la vida social de los objetos, sus múltiples despliegues y relaciones con otros materiales y con los seres humanos.

La Reunión Anual de Etnología (RAE) 2015 organizada por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB) se realizará del 17 al 21 de agosto de en la ciudad de La Paz; y el 3 y 4 de septiembre en la ciudad de Sucre.

En esta versión el evento girará en torno a 4 mesas de trabajo: Creación: Obtención y tratamiento de la materia prima; Producción: La elaboración del objeto; Uso: La vida social del objeto; Distribución: Circulación y consecuencias del arte plumario una vez elaborados los objetos ingresan a redes de relaciones sociales, culturales y económicas.

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Marcelo Zabalaga Estrada
Presidente a.i.

Abraham Pérez Alandia
Vicepresidente

Reynaldo Yujra Segales
Director

Ronald Polo Rivero
Director

Sergio Velarde Vera
Director

Álvaro Rodríguez Rojas
Director

Carlos Alberto Colodro López
Gerente General a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL
BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Homero Carvalho Oliva
Presidente a.i.

Orlando Pozo Tapia
Vicepresidente

Oscar Vega Camacho
Consejero

Cergio Prudencio Bilbao
Consejero

Iris Villegas Borjes
Consejera

Daniela Guzmán Vargas
Secretaria Ejecutiva

CENTROS CULTURALES

Juan Carlos Fernández
Director del Archivo y Bibliotecas
Nacionales de Bolivia

Mario Linares Urioste
Director de la Casa de la Libertad

Rubén Julio Ruiz Ortiz
Director de la Casa Nacional de Moneda

Elvira Espejo Ayca
Directora del Museo Nacional de
Etnografía y Folklore

Edgar Arandia Quiroga
Director del Museo Nacional de Arte

Silvana Vázquez Valdivia
Directora del Centro de la Cultura Plurinacional

# PIEDRA de agua

Año 3 | número 10 | La Paz, Bolivia
marzo y abril de 2015

Revista cultural
PIEDRA de agua

*Piedra de agua* es una publicación bimensual de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB).

**Consejo editor:** Homero Carvalho Oliva, Oscar Vega Camacho.

**Responsable:** Benjamín Chávez.

**Diseño y diagramación:** Ilssen Castillo.

**Impresión:**

**Depósito legal:** 4-3-41-13 P.O.

**E-mail:** revistapiedradeagua@gmail.com

**Colaboradores de este número:** Antonio A. Caballero Gálvez, Daniel Calderón, Carlos Gutiérrez, Adriana Lanza, Miguel Llanque, Arnaldo Mejía Mendéz, Mary Carmen Molina, Canela Palacios, Javier Parrado, Cergio Prudencio, Daniela Renjel, Denisse Rodas Sanjinez, Leonor Valdivia y Sebastián Zuleta.

**Fotografías:** Antonio A. Caballero Gálvez, José María Criales, David Illanes, Javier Rodríguez y Antonio Suárez.

**Tapa:** Fotografía *Gotas*
Javier Rodríguez

*Piedra de agua* no necesariamente comparte las opiniones de sus colaboradores, ni está obligada a publicar colaboraciones no solicitadas.

**Suscripciones y venta de números anteriores:** Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi Nº 1005 esq. Yanacocha.

**Ventas LA PAZ:** Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi esquina Yanacocha Nº 1005. / Tienda del Museo Nacional de Arte. Calle Comercio esq. Socabaya / Tienda del Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF. Calle Ingavi Nº 916 esq. Jenaro Sanjinés / Librería Plural. Av. Ecuador Nº 2337 esq. Rosendo Gutiérrez (Sopocachi) / Librería El Pasillo. Av. Montenegro Nº 1378 (San Miguel) / Librería El Baúl. Avenida Villazón, Galería Viveross. PB. local 14. Pasaje Marina Núñez del Prado Kiosko Nº 9 (Centro). / **SANTA CRUZ:** Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz. Calle René Moreno Nº 369. / **SUCRE:** Archivo y Biblioteca Nacionales. Calle Dalence Nº 4. / **POTOSÍ:** Casa Nacional de Moneda. Calle Ayacucho s/n. / **COCHABAMBA:** Librería Plural. Calle Nataniel Aguirre Nº 354.

# Editorial

Esta décima entrega de *Piedra de agua*, dedica su dossier a la llamada música contemporánea y su práctica en Bolivia. Una práctica que implica una doble lectura. Por un lado, la pulsión transgresora propia de quien cuestiona y propone y, por otra, la relación con una tradición musical ancestral y poderosa. Un diálogo en suma, entre esas dos dimensiones en una suerte de tensión complementaria. Por ello precisamente, dialogamos con algunos de sus más destacados cultores en busca de sus claves y profundas motivaciones.

Más adelante, la sección de literatura, da noticia de dos antologías publicadas en la colección de literatura boliviana de la FCBCB. Se trata de las antologías de cuento y poesía del departamento del Beni, ambas preparadas por el escritor Arnaldo Mejía Méndez.

En esa misma sección, rendimos un sincero homenaje póstumo a la destacada labor de Josep Barnadas, reproduciendo un fragmento del capítulo octavo de su última publicación.

Más adelante, las artes visuales están presentes a través de una nueva sección cuya curadora, Leonor Valdivia ha denominado *El gran vidrio* (en homenaje a Duchamp). En ella se busca mostrar la obra de jóvenes y destacados creadores de nuestro medio.

La sección de Patrimonio que también ahora inauguramos, se ocupa de una importante exposición preparada por el MUSEF, en torno a los topos o prendedores y su rol en la configuración identitaria de la mujer andina a lo largo del tiempo.

Una investigación en torno al atractivo tema de la "lucha libre de cholitas" de la ciudad de El Alto, propone una lectura integral de género con ribetes sociológicos, históricos e iconográficos a ese interesante fenómeno.

Finalmente, nuestras secciones de reseñas (Mirar, oír, leer) y Muro, dan cuenta de publicaciones y noticias culturales relevantes.

# Índice

## Dossier


5
Las voces del tiempo.
Cergio Prudencio

8
La fuerza de la música boliviana está en la música originaria.
Diálogo con Alberto Villalpando

13
Exploraciones contemporáneas
Javier Parrado, Daniel Calderón, Carlos Gutiérrez

22
Casa Taller, un lugar de confluencia
Miguel Llanque, Canela Palacios, Sebastián Zuleta

26
Poetas y narradores benianos: dos antologías

32
Josep Barnadas, una vida con libros

36
El Gran Vidrio: Andrés Bedoya

40
Prendedores, topos y mujeres. MUSEF.

48
Cholitas del siglo XXI. Antonio A. Caballero Gálvez

56
Mirar, oír, leer

60
Muro

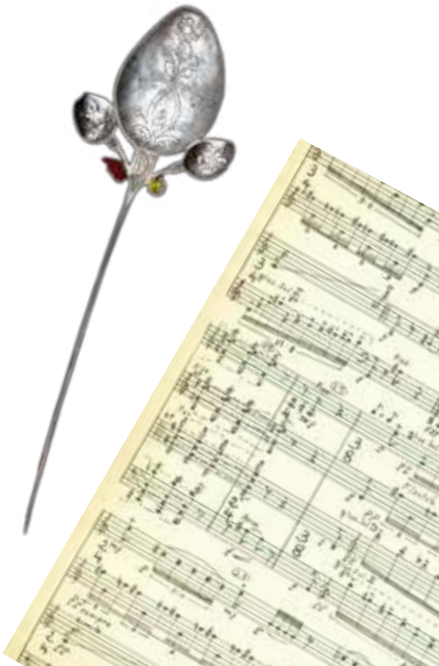



Foto: Ignacio Prudencia

# Música

Teniendo como cuna el centro de Europa, la llamada Música contemporánea, surge históricamente a finales del siglo XIX, como siguiente eslabón en el desarrollo de la música académica después del post-romanticismo. De ahí que técnicamente se refiera a ella como Música contemporánea.

El presente dossier intenta, en un diálogo con tres destacados compositores bolivianos (Calderón, Gutiérrez y Parrado), desentrañar el sentido y la pertinencia de esa práctica en un sitio y momento histórico como el de Bolivia. Para ello, entrevistamos también al maestro Alberto Villalpando, referente fundacional de esta música en nuestro país, quien nos refiere los orígenes de su formación y decantación vocacional.

Así mismo, los jóvenes músicos de Casa Taller, un original proyecto de trabajo que entremezcla lo formativo y lo creativo, nos hacen partícipes de sus experiencias. Todo ello puesto en contexto por el compositor Cergio Prudencio, creador y director de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, nos brinda una aproximación a este fenómeno, no pocas veces visto con suspicacia, por un público que lo considera acaso elitista, no obstante la profunda vocación transgresora e interpelativa que este tipo de música hace en el ámbito artístico de nuestra época.

Comparado con la música contemporánea –afirma Carlos Gutiérrez– el rock (un fenómeno comprobadamente masivo) es un piojo en términos de transgresión.

# contemporánea en Bolivia

# Las voces del tiempo

Cergio Prudencio
Compositor, Director-Fundador de la OEIN

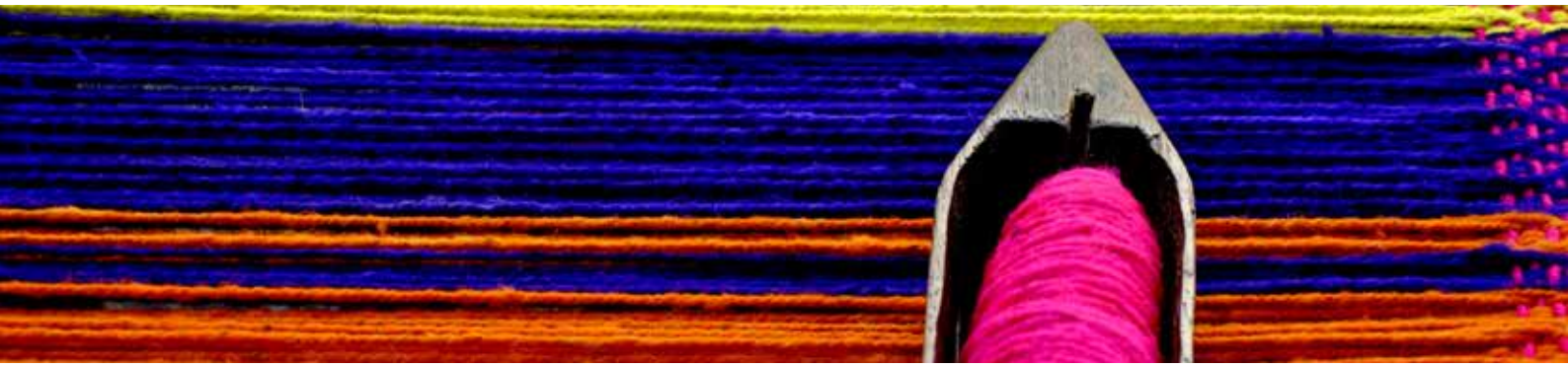


Foto: Javier Rodriguez

En Bolivia han sobrevivido y trascendido a lo largo de los siglos, manifestaciones culturales de larga data prehispánica. Entre ellas, desde luego, la música, esa que hoy mismo, pese a todo, está fuertemente imbricada en las ritualidades del ciclo agrícola rural, sobre todo aimara y quechua.

Esas formidables fuentes, cruzadas con otras de origen europeo occidental, y también africano, generaron a su vez una matriz de música popular con alta incidencia y representatividad en la vida social colonial, independentista y republicana. Géneros diversos y plenos de matices, surgieron y evolucionaron en valles, tierras altas y bajas, marcando huellas a todo lo largo de nuestra historia.

En ese contexto, vigente hasta estos tiempos, la música culta supo abrirse espacio con voz propia. Primero, en el marco de la tradición escrita, la tarea misional y evangelizadora instaló esta vertiente paralela, originalmente con fines de dominación. Más tarde, entre los siglos XVII y XIX, las prácticas musicales de base académica, no quisieron ser sino réplica (más o menos) fidedigna de modelos europeos.

Ya en los albores del siglo XX, al influjo de lo que la historia llama "el indigenismo", se produjo un fenómeno interesante entre los intelectuales y artistas, quienes optaron por volcar la mirada hacia el mundo hasta entonces soslayado y despreciado

de los indios. Al menos empezaron a mirarlos, o a mirar el paisaje, y a sentirlo. Y ese gesto, simple y complejo, determinó una ruptura esencial en la comprensión del país y el desarrollo de los lenguajes artísticos.

Efectivamente, para las clases colonial/republicanas que heredaron Bolivia como "propiedad", con detentación del poder que otorga el conocimiento hegemónico, la toma de conciencia del otro, de unos seres abolidos pero persistentes, les obliga a representarse de nuevas maneras. La manera cómo miraron al otro es una de ellas, donde más que representar al otro realmente, se representaban a sí mismos.

En la música, esa vuelta histórica la encarnaron principalmente las figuras de Eduardo Caba y José María Velasco Maidana. Y es entonces que la música académica comienza a desprenderse de su función de origen para intentar progresivamente un gesto propio; donde el objetivo ya no es asemejarse a un referente, sino más bien diferenciarse de él. La música de tradición escrita deja de ser herramienta de sometimiento para constituirse en herramienta de soberanía. Pero esto es sólo el inicio de un proceso en el tiempo, que se mueve entre avances y retrocesos desde entonces y hasta estos años del ya consolidado siglo XXI.

Como punto de inflexión aparece hacia mediados de la década de 1960 la fulgurante personalidad de Alberto Villalpando, cuya virtud en esta dialéctica secular es doble: por una parte, enfatiza la conexión con los referentes propios, sobre todo con el paisaje y su energía telúrica, más que con sus seres humanos; y por otra parte, se pone al día respecto de las técnicas compositivas del primer mundo, para no ceder al dominador la iniciativa en exclusividad de la innovación y el "desarrollo". En Villapando, lo contemporáneo se expresa desde esa perspectiva y constituye una interpelación en doble dirección; plataforma (ligada a la docencia) desde la cual gravita sobre prácticamente todas las generaciones posteriores a él.

Mucho más tarde, ya en las orillas del tiempo que transcurre, emerge una generación de jóvenes músicos amamantados en la intensiva acumulación del siglo XX.

Reciben, asimilan, descartan y proponen, cada uno en su individualidad, aunque también con filiaciones colectivas: Daniel Calderón, Carlos Gutiérrez, Miguel Llanque, Canela Palacios, Javier Parrado, Sebastián Zuleta (en estricto orden alfabético) son algunos de ellos, los convocados a esta crónica, que no los únicos.

Más liberados de los traumas de quienes protagonizaron rupturas en primera línea de combate, asumen su rol en la línea histórica, con frescura y fuerza innovadora, cruzando puentes, cargados de encomiendas que llevan para dejar y dejan para liberarse, si vale la metáfora. Y así empiezan a proponer un caudal de expresiones propias de su tiempo y de su circunstancia. Un tiempo donde los omitidos por siglos se han tomado el presente por sí mismos para definir nuevos e insoslayables contextos; y una circunstancia de flujo abierto, tanto hacia adentro como hacia afuera del escenario país que estos jóvenes habitan con cierto desparpajo, con cierta conciencia y con cierta inconciencia también; tal vez. En todo caso, con la libertad de quienes llegan a un territorio sin las conflictividades de hace un siglo o dos, aunque sí con las conflictividades del nuevo siglo y de su porvenir.

*Piedra de Agua* les da voz a estos protagonistas de la música, para saber en sus propias palabras cómo escuchan las voces del tiempo, y cómo se posicionan en esa construcción histórica de tan fuerte dicotomía.

# La fuerza de la **música boliviana** está en la **música originaria**

## Diálogo con Alberto Villalpando

"… un compositor que, según lo que se comenta en las esquinas y balcones, puede ser considerado un separador de aguas, pues su obra divide la historia de la música en Bolivia en un antes y en un después. Lo dicen todos. No poca cosa, ciertamente."
Blanca Wiethüchter

Mi vocación se manifestó desde niño. Alguna vez conté una anécdota que recuerdo como un hecho de verdad importante en mi vocación de músico. Yo vivía en Potosí en una casa muy antigua, que infortunadamente se demolió, que estaba ubicada en la esquina de la plaza, en las calles Lanza y Cobija. Actualmente ahí está ubicada la Renta (oficinas de Impuestos Nacionales). Allí había una sala bastante amplia donde estaba el piano y anualmente, para la Navidad, se armaba el nacimiento. Yo tendría unos cuatro años, habían pasado pocos días desde la última Navidad. Me acerqué al niño y, con la inocencia propia de la edad, le dije que le iba a tocar música. Levanté la tapa del piano y toqué. Vaya uno a saber qué cosa habré tocado, pero luego me acerqué nuevamente al niño y le dije que eso es

lo que yo quería hacer en mi vida. Tocar el piano para él.

Unos años después, empecé a estudiar piano y muy rápidamente mi vocación se clarificó. Cuando ya me manejaba en el instrumento con cierta soltura, en mi adolescencia, comencé también a escribir música, a componer de un modo intuitivo, más como una imitación de lo que iba tocando en el piano.

Entonces quise irme a Buenos Aires a estudiar música y mis padres aceptaron mi pedido a condición de que primero termine el bachillerato. Yo estudiaba en el conocido y tradicional colegio Pichincha y accedí a ese inteligente pedido.

**¿De aquella época data su amistad con Marvin Sandi?**

Claro, justamente fue él quien de algún modo me influyó de manera radical porque, si bien yo componía cositas al estilo de las piezas que tocaba al piano; él, que tenía unos años más que yo, poseía más conocimiento, más información y escribía otro tipo de música. Cuando me hizo escuchar lo suyo, yo quedé muy impresionado y comencé a usar esas posibilidades sonoras. Luego él salió antes que yo de Potosí y se fue a estudiar composición. De ese modo me marcó la pauta a seguir. Ya en Buenos Aires vivimos juntos y, paralelamente a nuestro interés musical, comenzamos a estudiar filosofía. Luego, lamentablemente él abandonó el conservatorio y se dedicó íntegramente a la filosofía. Marvin volvió a Potosí y perdimos un poco el contacto pues yo seguí estudiando en Buenos Aires. Cuando regresé al país, lo hice a La Paz, él permanecía en Potosí y luego se fue a España, donde infortunadamente falleció.

**¿En ese momento tuvo algún maestro que lo marcó especialmente?**

Por supuesto, en aquella época y con posterioridad también, ya que seguí trabajando con él. En Buenos Aires estudié en el Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo. Así se llamaba. Ahora es la Facultad de Música. En esa época, el Conservatorio tenía una modalidad de trabajo muy buena. La carrera duraba siete años. Los dos primeros años eran de armonía y contrapunto y, los restantes eran composición. Se empezaba con un profesor y se continuaba con él hasta finalizar. Tuve la suerte de que ese profesor fue para mí Alberto Ginastera. Con él estudié los primeros cinco años, luego él dejó el Conservatorio para crear el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella. Entonces, a un compañero mío y a mí nos dijo que postuláramos a las becas que se ofrecían, lo hicimos e ingresamos.

El instituto tenía doce plazas para compositores latinoamericanos jóvenes. Se trabajaba con compositores que llegaban de Europa, de Estados Unidos y de otros países de América Latina. Ahí, durante el breve lapso de tiempo que duró el Instituto (creo que fue de 1963 a 1969), se formaron muchos importantes compositores.

**Precisamente, el año que ingresó al Di Tella, ganó el concurso de composición Luzmila Patiño aquí en Bolivia**

Si, fue la primera versión de ese concurso. Yo había trabajado una composición para cuarteto de cuerdas y la envié. El premio se entregó a inicios de 1964. Yo estaba en Bolivia de vacaciones. En

Foto: La Razón

el tren en que viajaba de Potosí a La Paz, compré el periódico y me encontré con la noticia de que había ganado el concurso. Entonces, ya en La Paz, fui al Centro Patiño organizador del concurso y me lo entregaron. Luego volví a terminar mis estudios a la Argentina un año más.

**Concluidos sus estudios, ¿Dónde trabajó tras su retorno a nuestro país?**

En el recién creado Instituto Laredo de Cochabamba, pero permanecí poco tiempo. Luego me vine a La Paz y trabajé en el Instituto Cinematográfico Boliviano donde hice música para varias películas. Permanecí muchos años en La Paz, hasta que, a principios del 2002, me establecí en Cochabamba, donde continúo residiendo.

**¿Qué período de su vida identifica como el más productivo en cuanto a composición musical?**

A lo largo de la vida que me ha tocado, he tenido una regularidad en el trabajo de compositor. Si bien en alguna época tuve altibajos debidos principalmente a la falta de tiempo debido a que me dedicaba a otros trabajos, en general tuve una labor sostenida. Sin embargo, la época más prolífica es sin duda esta última, aproximadamente desde el año 2000.

**¿Cómo compone usted maestro, necesita algún estado de ánimo especial o condiciones particulares para hacerlo?**

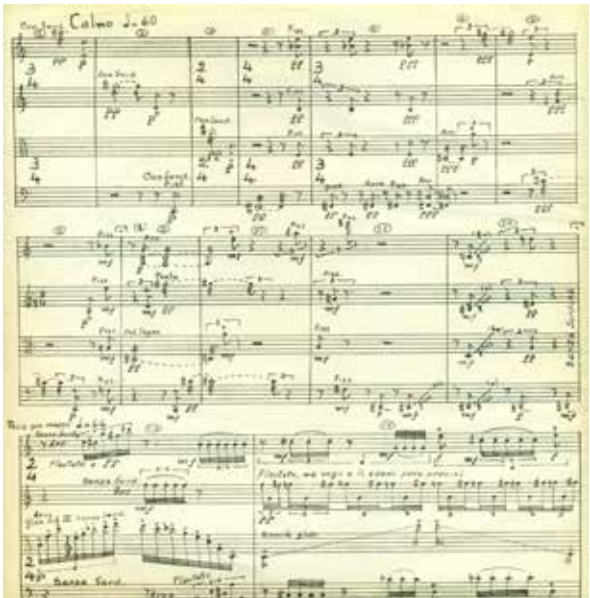
No tanto, soy de lo más modesto en eso. Quizá por la forma en la que estudié. Cuando estaba en Buenos Aires, yo no tenía piano. Habían unas salas en las que alquilaban pianos por horas, pero eran salas que estaban dedicadas a diversos tipos de prácticas de shows, de bailarines de revistas, de bailes españoles, en fin, entonces había un bullicio tremendo. Yo iba y tomaba una hora de piano, que eso es lo que podía pagar, entonces tenía que trabajar muy concentradamente y rápidamente. Luego, más adelante pude a componer ya sin piano, directamente al papel. Yo vivía en una pensión ubicada en Sarmiento y Paraná, en una habitación oscura, feúca, como se dice. Entonces me iba a un bar, un bar que sigue estando en Corrientes y Sarmiento, el bar La Paz y allí me instalaba en una mesita arrinconada. Los mozos se hicieron rápidamente mis amigos y me daban un cafecito tras otro y ahí trabajaba muy concentrado, en medio de las voces y ruidos del bar. Quizás por todo eso, soy poco exigente y me adecuo a cualquier circunstancia para puedo escribir música.

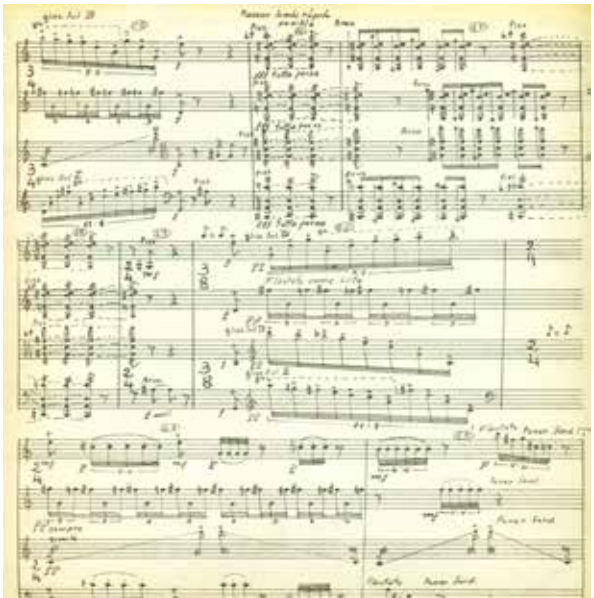
**¿Cómo define el tipo de música que compone?**

Desde que empecé a componer seriamente, me preocupé por cierto rasgo central. Me refiero a la particularidad de un lenguaje. Es decir, cómo alcanzar un lenguaje que además de ser personal, refleje también una característica digamos regional, boliviana con más precisión. Fue una circunstancia muy curiosa la que me llevó a esto. Ocurrió, creo en el año 1960, durante la primera vacación que tuve en el Conservatorio. Yo volvía a Bolivia en tren y salí del vagón agobiado por el calor del norte argentino.

Estuve mucho rato parado en ese espacio que hay entre los vagones disfrutando de la brisa y, en determinado momento, pero sin que realmente me dé cuenta, advierto que estaba con lágrimas en los ojos. ¿De qué estoy llorando? Me pregunté. Miré alrededor y vi la quebrada de Humahuaca, es decir, luego de tanta pampa, se veían las montañas.

*Preludio, Pasacaglia y Post ludio (cuarteto para cuerdas). Obra ganadora del Premio Luzmila Patiño, 1964*





Eso me dejó fuertemente impresionado, pues descubrí que esa era mi impronta psíquica, en fin, llámese como se quiera. A partir de esa experiencia yo empecé a atender mucho el sonido que se genera en el ambiente, el sonido que yo digo, genera la geografía. Empecé a especular sobre que la geografía suena, suena con cierta particularidad y las diversas geografías que hay en el mundo, suenan de un modo diferente, no todas suenan igual, suenan con un sentido único.

De ahí empecé a pensar en la posibilidad de recrear esta sonoridad de la geografía y pronto advertí que se plasmaba también esta particularidad que yo buscaba en mi lenguaje. Y esa es la cualidad que perseguí desde entonces, ya que como alguna vez leí que dijo Ernesto Sábato: uno no hace sino repetir una sola idea toda su vida. Ese es el meollo del asunto.

**En el ámbito boliviano ¿su labor fue solitaria, o existen contemporáneos suyos que estuvieron en la misma búsqueda?**

Ha sido solitaria porque cuando volví de mis estudios, La Paz, que era y es la ciudad más importante del país, no ofrecía nada. El panorama musical era desolado. Poco a poco la cosa fue cambiando y en determinado momento el escenario fue fecundo. Yo conté felizmente con la amistad de Carlos Rosso, con quien sí hicimos mucho trabajo y así se han formado generaciones de compositores. Entre otras cosas hicimos el Taller de música, con el objetivo de crear interlocutores, gente con quien conversar de música actual. Hoy en día hay una pléyade de compositores, muchos de ellos muy buenos, muy talentosos. La cosa ahora está bien.

**¿Puede mencionar algunos compositores que usted formó?**

Claro, en el primer Taller de música, eran alumnos míos, Agustín Fernández, Cergio Prudencio, Willy Posadas, Juan Antonio Maldonado, eso en cuanto a compositores se refiere, ya que también están los que hicieron la especialidad de dirección como Rubén Silva, Jaime Prudencio, José Luis Prudencio.

Luego, en el segundo programa del Taller, también formé compositores como Bertha Antelo, Canela Palacios, Sebastián Zuleta y varios otros.

La geografía suena, suena con cierta particularidad y las diversas geografías que hay en el mundo, suenan de un modo diferente

**Entonces, mientras desarrollaba su labor formativa, al menos en los inicios ¿usted mantuvo un diálogo creativo con sus pares argentinos?**

Exacto, aunque no sólo argentinos, sino con aquellos con quienes nos habíamos formado en el Instituto Di Tella, y esas conexiones me permitieron mantener contacto y conocer lo que se hacía en otros países, viajar, asistir a festivales, en fin, estar siempre trabajando en el área de la composición, de la música.

**En esa experiencia ¿hay algún momento que recuerde con especial cariño?**

Sí, tengo un recuerdo muy grato de un festival que se organizó en los años 70 en Maracaibo, Venezuela. Fue un festival latinoamericano muy bien llevado, con buena orquesta, grupos de cámara, etc. Yo escribí una obra especialmente para esa ocasión llamada *Música para orquesta tres*, que nunca se ha tocado aquí en Bolivia.

Los organizadores habían invitado a muchos compositores europeos para que pudieran ver qué se estaba haciendo en Latinoamérica y, tras la interpretación de mi obra, me gustó mucho recibir una efusiva felicitación de parte de Penderevsky un

compositor polaco muy famoso, y también un saludo muy especial de otro compositor importante que es Iannis Xenakis, un compositor griego. Fue una obra que tuvo mucho éxito y fue muy bien recibida. Yo quedé muy, muy contento.

### ¿Hay varias obras suyas que aún no se han grabado?

Si, no se han grabado muchas cosas porque, por ejemplo, técnicamente los músicos son todavía de una formación precaria en nuestro país. Las orquestas mismas actualmente siguen siendo orquestas de riesgo. Quizás en algún momento la propia orquesta sinfónica se pueda convertir en una orquesta realmente profesional. Hace poco hablé con un director colombiano que entre muchas otras cosas, me comentó que el presupuesto de la orquesta de Bogotá es de varios millones de dólares al año. No sé cuánto será el presupuesto de la nuestra, pero sin duda es muy inferior.

Eso es lo que no nos deja tener una orquesta profesional. Se debería tener una orquesta que pague buenos sueldos y le permita al músico vivir exclusivamente de eso, porque nuestras orquestas son realmente de aficionados ya que los músicos trabajan en otras cosas y van a la orquesta por la noche. Lindo sería ensayar desde en la mañana, es decir, dedicarse íntegramente a eso. Pero bueno, algún día sucederá.

### Coméntenos acerca de sus gustos musicales ¿qué escucha habitualmente?

Me gusta la música en general. Prefiero escuchar música antigua, música medieval, música gregoriana, pero me gusta también el romanticismo, el barroco, etc. En verdad oigo de todo, no sólo música contemporánea.

### ¿Y música popular boliviana?

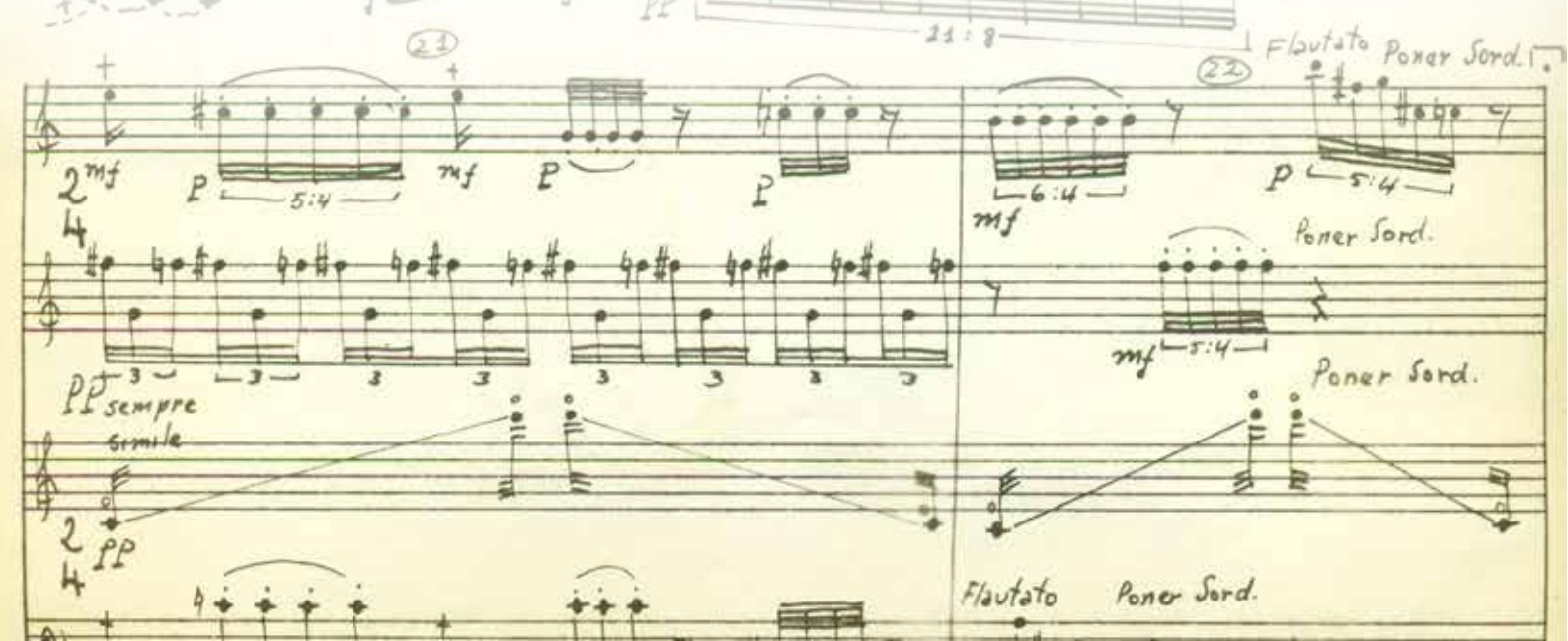
Me gustan algunas cosas de la música criolla. Es obvio que me gusta Simeón Roncal por ejemplo o Miguel Ángel Valda, que son autores de cuecas. En cambio, el folklore de esta última época no me gusta mucho. Yo entiendo la fama de algunos de esos grupos, pero el folklore que tocan no me satisface, es un poco atentatorio contra el espíritu tradicional del folklore. Se ha convertido en una cosa mucho más ligera, no sé… es complicado.

### Además de componer ¿qué otras cosas le gusta hacer?

Leo. Me gusta mucho leer novelas policiales y comparto este gusto con mi amigo Luis "Cachín" Antezana en Cochabamba. Vivimos intercambiando libros y también viendo series televisivas, por ejemplo series inglesas policiales que son estupendas. Veo televisión que me gusta y también me gusta el fútbol serio, otra pasión compartida con Cachín.

### ¿Dónde cree usted que radica la potencialidad de la música boliviana?

La riqueza, la fuerza de la música boliviana está en la música originaria, en la música nativa. Ahí sí, ¡oh! eso es espectacular. Sea en el Norte de Potosí, sea en Charazani, sea en Italaque, en las zonas del lago, en Cochabamba… Esa música tiene mucho vigor, es extraordinaria. Y eso es lo que alimenta, de algún modo, mucha de la música que hago. Siempre, mis referencias como inter-texto son, digamos, referencias a este tipo de música.



# Exploraciones contemporáneas

Los compositores Javier Parrado (JP), Daniel Calderón (DC) y Carlos Gutiérrez (CG) respondieron las preguntas de *Piedra de agua* en torno a su experiencia compositiva, su obra personal, sus influencias, el ámbito generacional que les ha tocado, la práctica de la música contemporánea en Bolivia, la relación que ella tiene con otras vertientes musicales en nuestro país y las vías de acceso y recepción del público.

## Maestros e influencias

(JP) Todavía siento la influencia de un instante muy lejano; recuerdo vívidamente el mundo sonoro que me rodeaba cuando fui un niño pequeño, mundo con el que jugaba, las más de las veces en mi mente, porque ningún objeto real que hacía sonar era capaz de acercarse a lo que imaginaba. Durante muchos años no supe que eso era componer, porque que tenía modelos errados. Luego, al crecer y descubrir la música occidental y luego la música nativa entendí lo que quería ser.

Podría citar mucha música que me conmueve e influye, pero prefiero señalar lo que admiro en seres humanos: la imaginación y la tenacidad para concretar ideas que tiene Cergio Prudencio; el trabajo pionero de Alberto Villalpando al llegar a Bolivia; el rigor auditivo y sencillez de Willy Pozadas; el compromiso con mis partituras que tuvo Álvaro Montenegro; la polifacética actividad musical de Nicolás Suárez, la claridad pedagógica para transmitir el oficio de Franco Donatoni y Victor Rasgado; la fidelidad al texto musical para crear una interpretación que practica Mariana Alandia; la profunda reflexión musical de Christoph Jaeggin y la manera cómo Ramiro Soriano recrea una partitura al interpretarla.

No puedo olvidar las influencias en sentido inverso: detesto profundamente a los maestros improvisados que me enseñaron a ser autodidacta, a los intérpretes que ponen su ego sobre la música.

(CG) En primera instancia Cergio Prudencio, no sólo por su gran aporte compositivo, conceptual y práctico a la música boliviana sino sobre todo por su guía y apoyo a las nuevas generaciones a partir de la apertura de espacios dentro y fuera de la Orquesta experimental de Instrumentos Nativos (OEIN).

También debo mencionar al Maestro Carlos Rosso que hace algunos años nos abrió las puertas de su casa a algunos compañeros y a mí. Recuerdo con mucho cariño las audiciones de los sábados en las cuales, de manera muy espontánea, pudimos escuchar obras que nos revelaban nuevos universos, acompañadas por las explicaciones y anécdotas del maestro Rosso que, desinteresadamente, compartía ese espacio tan especial con nosotros. Allí, cómodamente sentado en un sillón, aprendí valiosas lecciones que marcaron de manera definitiva mis principios e ideales.

Otra gran influencia, sobre todo a nivel de la reflexión, ha sido el trabajo de los compositores Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián. Fue luego de leerlos y escucharlos que entendí que para hacer una propuesta musical renovadora y comprometida no era necesario salir de mi país, mucho menos copiar o mal copiar modelos y estéticas de la "música culta".
Finalmente pero no menos importante, menciono a la gran tradición musical indígena de Bolivia, sus Maestros intérpretes, Wayñu wayakas[1] y Sikuluriris[2]. Poder acercarme a esta experiencia

ha sido para mí, junto a la OEIN, probablemente la influencia más removedora.

(DC) Cergio Prudencio es mi maestro musical, aprendo de él sobre todo el rigor, la disciplina y la excelencia. Carlos Rosso ha influenciado grandemente en mi manera de amar la música y Ramiro Soriano me dio una invaluable enseñanza en dirección musical. Una de las influencias más importantes que han marcado mi vida es, sin duda, la experiencia de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Y de manera indirecta, la obra de muchos artistas vivos y muertos me han influenciado decisivamente, a quienes debo infinito agradecimiento y no cito para no llenar de nombres esta página.

## Similares experiencias destacables en nuestro país

(JP) La última mitad del siglo XIX es una época que atestiguó dos hechos fundamentales: la obra de Modesta Sanjinés Uriarte que marca el inicio de la música boliviana junto al nacimiento de los géneros de la música folklórica urbana.

La calidad de la obra de Eduardo Caba domina absolutamente la primera mitad del siglo XX. La segunda mitad del siglo XX está marcada por la irrupción renovadora de Alberto Villapando como creador y docente, porque junto a Carlos Rosso prepararon, en los setentas, a la siguiente generación de músicos bolivianos importantes; estoy hablando del primer taller de composición musical de la Universidad Católica. Luego tenemos un proyecto de vida, la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Cergio Prudencio que tiene ahora una enorme repercusión en Bolivia y Latinoamérica. Para terminar, es necesario que se escuche en Bolivia la obra de dos compositores que trabajaron toda su vida productiva en otros países: Edgar Alandia y Agustín Fernández.

(DC) Alberto Villalpando y Cergio Prudencio sobre todo. Sin ellos no puede entenderse la música contemporánea de Bolivia. Creo que

*1. Términos quechuas que denominan así a los que "sacan" las tonadas. Esta denominación es más adecuada que "compositor".*
*2. Artesanos fabricantes de instrumentos*

Foto: s/c

*Daniel Calderón se formó en las especialidades de dirección y composición en la carrera de música de la Universidad Loyola de La Paz y en el Conservatorio realizó estudios musicales académicos. Ha cursado el Programa de Iniciación a la Música que le permitió ingresar a la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) en 2002, en la que desarrolla un trabajo continuo de composición, dirección, enseñanza musical e investigación.*

*Ha compuesto cuatro piezas para la OEIN. Tiene algunas composiciones hechas con medios electrónicos y en proyecto un disco con estas piezas. Proyecta una composición para el Ensamble de Cámara de la OEIN (a ser estrenada este año) y otra para instrumentos de percusión con la orquesta completa.*

# ¿De qué hablamos cuando hablamos de **música contemporánea?**

"Al hablar de música contemporánea, hablamos de un espacio cultural muy frágil pero absolutamente necesario y fascinante. En él existe la posibilidad de ejercer una libertad real, ganada a las restricciones estéticas y comerciales inherentes a toda época"

Javier Parrado

"La música contemporánea cuestiona y pone en vértigo los conceptos tradicionales de forma y armonía, abre las posibilidades al ruido y al silencio para ser materia expresiva y pone ante el compositor actual, el enorme reto de encontrar su propia voz dentro de un ámbito donde casi todo es permitido. La música culta contemporánea interpela al oyente y lo coloca en una posición activa, se demanda de él una mayor predisposición al acto de escuchar".

Daniel Calderón

"El término "música culta" es siempre peligroso. No obstante, hay que admitir que, en gran medida, es culpa de los propios músicos cuya búsqueda de distinción nos ha hecho recurrir al uso de adjetivos igualmente ineficaces como música selecta, docta, erudita, contemporánea, etc.

Actualmente creo que todas estas denominaciones difícilmente podrían abarcar el inmenso espectro de propuestas que van desde la experimentación extrema hasta la conceptualización en todas sus formas y variantes.

La así llamada música culta contemporánea, en sus premisas esenciales, debería ser la consecuencia de procesos de reflexión, interpelación y cuestionamiento de órdenes establecidos por las tradiciones musicales. Considero que los músicos debiéramos darnos cuenta de que la música y el arte en general, cumplen un rol determinante en la reformulación de referentes culturales en sus dimensiones históricas, técnicas, teóricas y políticas.

Como prueba contundente tenemos importantes ejemplos de renovación y búsqueda identitaria dentro de la gran producción de compositores latinoamericanos y, desde luego, el aporte imprescindible de algunos compositores bolivianos. Comparado con la música contemporánea, el rock es un piojo en términos de transgresión".

Carlos Gutiérrez

la experiencia de la OEIN es la que más fuertemente ha generado propuestas y ha marcado un lugar importante en la música contemporánea de Bolivia y de Latinoamérica. En una nueva generación podría mencionar a Carlos Gutiérrez, Miguel Llanque, Canela Palacios, Carlos Nina, Lluvia Bustos que también se han nutrido de la experiencia de la OEIN.

(CG) Actualmente creo que hay casos encomiables como el de las Jornadas de Música Contemporánea que se llevan a cabo en Cochabamba y en las que, año a año se realiza un esfuerzo importante de difusión y promoción de música y músicos bolivianos.

Acá en La Paz, Casa Taller ha abierto un espacio alternativo interesante para la clase media. Habrá que ver si tendrá una influencia real que vaya más allá de un grupo de gente con afinidades estéticas. Ese, me parece, es su gran desafío. Por otro lado y aunque peque de falta de modestia. Creo que la experiencia colectiva de la OEIN es, en términos de impacto social, pedagógico y creativo, la más importante de nuestro país.

## Recepción de la música contemporánea en Bolivia

(DC) Veo que cada vez más gente, sobre todo joven, se interesa por esta música. Asiste a los conciertos con la vehemencia de quien va a escuchar algo nuevo y, en ocasiones, se acerca y pregunta sobre las obras o, en el caso particular de la OEIN, sobre los instrumentos. Sin embargo existe un vacío en el ámbito de la crónica y de la crítica. En una sociedad donde generalmente nos quejamos de la falta de apoyo para realizar el trabajo creativo, deberíamos ser más agudos, finos y propositivos, cuando se trata de hacer crítica. De tal manera que el apoyo que se busca sea sustentado por un trabajo serio y comprometido, que intenta, mediante el rigor, llevar al arte a otro estado en la conciencia de la gente.

(JP) La relación entre el público y la nueva música es similar en muchos países. El antiguo modelo de festival de música contemporánea es aburrido porque se debate entre satisfacer al público o educarlo. Un cambio fundamental se percibe hace más de una década en los concier-

Foto: s/c

*Javier Parrado es profesor especializado en composición e investigador de la historia de música boliviana. Viajó buscando maestros para ampliar sus recursos técnicos en varios festivales y bibliotecas (México, Madrid, Frankfurt, Salzbugo, Viena, Linz, Steyr, Berlín y Kassel).*

*Comenzó trabajando para instrumento solos. Incursionó en la música electroacústica y luego en la música de cámara. Trabajó como compositor residente de la Orquesta Sinfónica Nacional. Escribió obras para orquesta sinfónica y para coro y voz. El último proyecto en el que trabajó fue junto a Willy Pozadas y la Orquesta Sinfónica Nacional, estrenando más de veinte arreglos y obras para orquesta y voz con orquesta de cámara, basadas en música nativa y folklórica boliviana. Ha estrenado 30 obras, un par de ellas premiadas en concursos internacionales y otro tanto en concursos nacionales.*

tos que proponen contrastar varias épocas y estilos bajo una línea o visión. Así como una exposición pictórica seleccionada por un curador. No creo en la idea de facilitar la música para el oyente, sino en el poder que tienen el contrastar entre lo nuevo y antiguo; ámbitos musicales diferentes para iluminar y decantar la buena música.

(CG) Un ejemplo muy significativo: el año pasado el cuarteto Pizzicati estrenó la obra *Preludio, Pasacaglia y Postludio* de Alberto Villalpando. Fue con este cuarteto que Villalpando ganó el concurso de composición musical Luzmila Patiño el año 1964 en uno de los antecedentes más importantes en la historia de la música boliviana del Siglo XX. Más allá de las diferentes causas para esta insólita postergación, su estreno es un buen síntoma en términos de recepción. Hay, ciertamente, más interés y apertura.

Por otro lado y gracias al internet, creo que la gente tiene acceso a muchísima información. Se escucha más música. Con todos los peros que queramos, esta dinámica redunda en que por lo menos una porción de gente busca opciones diferentes. Es notable la asistencia de gente joven a conciertos de música contemporánea. Muchos de ellos relacionados al cine y la literatura.

También es destacable en sus alcances el movimiento juvenil que se autodenomina Arte Sonoro a través de manifestaciones como el circuitbending, la música electrónica, el noise y la poesía sonora que a menudo son despreciadas y consideradas como subgéneros por la academia. Si bien es cierto que la recepción todavía es incipiente, la mayor parte de la actividad musical en Bolivia es incipiente. Realmente muy poca gente acá puede vivir de hacer música. Muchos menos de hacer música contemporánea.

## El futuro que se avizora

(JP) A nivel global es un momento único. En la nube está una masa crítica de información latente al alcance de todo el mundo como nunca antes. En Bolivia están surgiendo talentos jóvenes, mucho más que antes y creo ya se dieron cuenta que el contexto boliviano es la mejor escuela para crear música a pesar de todo. Muchos alumnos del Conservatorio tienen el talento necesario para renovar la música boliviana y veo con alegría regresar a jóvenes recién formados con el potencial para hacer y no vegetar.

Pensando en la dimensión humana del artista debo decir que los gobiernos bolivianos cargan una terrible vergüenza histórica: no existe seguro de salud ni jubilación para el músico. No solo el músico, el artista que se entrega a su obra, queda en el más absoluto desamparo en enfermedad y ancianidad.

(CG) Siempre digo que en Bolivia se hace poca música pero excepcional. Hay propuestas que destacan por su formulación, apuesta y originalidad sonora. No obstante, hay que reconocerlo, somos islas. No nos escuchamos. Ya sea por diferencias estéticas o conceptuales, la falta de tiempo o simplemente por el ego que empaña y contamina todo. Eso debe cambiar.

Pienso también que hay que apuntar a nuevos públicos. Nuevas formas de presentación. Repensar el formato institucionalizado del "Concierto". Si queremos cambios en la música, debemos ir mucho más allá de la composición.

(DC) Idealizo un momento importante del arte en general en Bolivia. Seguramente las estructuras de educación deberán reformarse o cambiar totalmente en varios casos para generar un creciente interés de la sociedad hacia las manifestaciones artísticas. Indudablemente con generaciones de pensamiento más abierto, la sociedad misma puede cambiar, avanzar, progresar y es ahí donde el arte tendrá un efecto directo en el desarrollo de un país, de una sociedad.

## Aporte generacional

(CG) Ninguno de los compositores de mi generación puede decir que no ha sido influenciado directa o indirectamente por Cergio Prudencio y la OEIN, más allá de los caminos que hayan elegido posteriormente. Así como los músicos de anteriores generaciones han sido influenciados por la obra de Alberto Villalpando. No creo en el "avance y perfeccionamiento" en la composición. Lo que hay son nuevas perspectivas y profundización en caminos ya iniciados. No

existen los "desde cero". Otro aspecto a mencionar tiene que ver con la gran influencia de la música popular, sobre todo latinoamericana,. a diferencia de generaciones anteriores, cuyo principal referente fue la música de vanguardia del siglo XX.

Somos los primeros adultos de la era de la democracia y del smartphone. Nuestra música se desarrolla dentro de una cultura de comodidad y superficialidad que, más allá de facilitar las cosas, nos obliga a estar en estado de alerta. Todo tiende a desvalorizarse: Si quieres escuchar toda la obra de Silvestre Revueltas o ver las cincuenta y tantas películas de Herzog, sólo necesitas una buena conexión de internet. Así se marca una diferencia sustancial con las generaciones previas, fuertemente influenciadas por el impacto de las turbulencias políticas y todas sus consecuencias.

(DC) Es sobre todo Alberto Villalpando quien inició el movimiento de la música contemporánea en Bolivia, Caba y Velasco Maidana pertenecen a un lenguaje más tradicional pero no menos comprometido e interesante.

La generación a la cual pertenezco, todavía está buscando una voz común, y no me refiero a que todos deberíamos cuadrarnos a un estilo específico de componer o de dar conciertos, sino más bien al compromiso que un artista tiene con la sociedad, con el cosmos. Sucede a menudo que el artista busca, a través de muchos medios, el reconocimiento de la sociedad. Hoy las posibilidades de lograr este objetivo son numerosas. A través de internet uno puede acceder a postulaciones para residencias, concursos y becas, lo que me parece que en muchos casos ocasiona una pérdida total de convicción y pasión por el trabajo creativo simple y llano.

Se ven casos interesantes de compositores que se expresan con sinceridad y compromiso, pero me parece que hay que profundizar lo hecho para que realmente se dé lo que puede llamarse una ruptura con lo anterior y un avance, pues no creo realmente en el concepto de "perfeccionamiento" en música.

(JP) Determinar eso es algo que corresponde a las futuras generaciones.

## Relación con la tradición musical boliviana

(JP) En el territorio boliviano existen varias matrices culturales cuyas dimensiones sonoras y musicales existen desde antes de la colonia y que acumularon una enorme fortaleza frente a los procesos de aculturación y colonización. Es por ello que varios compositores bolivianos desde Eduardo Caba, establecieron conscientemente diferentes grados de cercanía a los elementos de esta matriz.

Las obras más auténticas, lo creo firmemente, no están basadas en el uso de las capas superficiales de esta matriz –que se percibe como eventos melódicos, rítmicos o cíclicos–, sino en la compresión de los procesos que los generan. Esto no significa que la única posibilidad para un compositor boliviano sea basarse únicamente en su folklore o cultura. La calidad a nivel global es muy importante en la obra de arte, la pintura abstracta de varios pintores bolivianos es un ejemplo de esto.

En música contemporánea cuenta la capacidad del autor para establecer puntos de contacto profundos con esta rica tradición, para lograr relecturas creativas de la misma y sencillamente crear incorporando la otredad de esas sonoridades.

(CG) La obra de creadores como Eduardo Caba, Velasco Maidana, Marvin Sandi, Villalpando y Prudencio, está, en distintas proporciones, relacionada con las tradiciones musicales indígenas. Como compositor, me parece imposible permanecer indiferente ante este pensamiento musical en el cual, desde sus orígenes y no sólo dentro del territorio boliviano, conviven principios estéticos que Occidente "descubrió" recién a partir del siglo XX.

El aporte de la música contemporánea hasta ahora es más bien inverso. No obstante, también es cierto que muchas de las antiguas formas musicales están desapareciendo. El Chiriwanu, el Tuaillu, la Mimula, son expresiones que albergan principios sonoros muy particulares. Es una pena que estos sonidos poco a poco dejarán de ser escuchados.

Si bien es cierto que existen dinámicas culturales que van en desmedro de otras, creo que no tenemos el derecho de exigir, por ejemplo, que toquen instrumentos en lugar de usar amplificación. Es, probablemente, en este sentido que la música

contemporánea puede hacer algo. No simplemente en la búsqueda de estas sonoridades. Sino a partir de la investigación y la formulación de iniciativas de relacionamiento, intercambio y diálogo cultural.

(DC) La relación es vital. Hoy se habla mucho de descolonización, yo creo que un camino hacia esa descolonización es justamente este lazo conector entre música contemporánea y tradición ancestral. Es ahí donde se inventan los nuevos caminos para forjar una sociedad auténtica, descolonizada.

Si un artista ignora el enorme aporte de la cultura ancestral y de su música en particular, ignora al mismo tiempo la sociedad donde vive y a la cual pertenece, y eso, en el futuro, se traduce en una producción creativa estéril. La manera de ser sincero en este cometido es poder confrontar y conciliar estas dos corrientes musicales que representan distintos pensamientos y, a partir de ahí, proponer un nuevo lenguaje acorde al momento actual. Pero no sólo, ya que este nuevo lenguaje deberá ser, si hablamos de un arte serio y comprometido, un lenguaje visionario.

En mi caso particular agradezco enormemente a la OEIN que me ha revelado ese mundo ancestral que antes conocía superficialmente. Es gracias a este conocimiento que en mi labor creativa, importa tanto la formalidad de un pensamiento musical occidental, como la naturalidad y profundidad del pensamiento musical ancestral de Los Andes.

Entre la música contemporánea y la música nativa he encontrado muchas coincidencias en cuanto al trato del material musical. Por ello pienso que el aporte es precisamente la necesidad de vincular ambos lenguajes, ambos pensamientos. Y esta necesidad expresiva se da en la conciencia de pertenecer a estos dos mundos musicales y culturales.

Foto: Jose Maria Criales

*Carlos Gutiérrez se inició musicalmente de manera autodidacta. Pasó por varias instituciones (Conservatorio, Academia Helios, Escuela de Música de El Alto), antes de estudiar composición en la Universidad Loyola con Gastón Arce Sejas.*

*Compuso obras para la OEIN y también tuvo experiencias en música aplicada. Compuso la música para el cortometraje Juku de Kiro Russoy y la película peruana Videofilia, última ganadora del festival de cine de Rotterdam.*

*Está encargado de la dirección musical y la composición del elenco de Radio Teatro Octáfono. Trabaja en un encargo del dúo Wapiti (piano y violín) de Colombia-Montreal y, últimamente, se interesa también por la composición de música electrónica.*

*En la OEIN, es miembro y director asistente del elenco titular, además de dos de los elencos juveniles y como parte del equipo de instructores del Programa de Iniciación a la Música.*

**¿Un arte difícil para el público?**

(JP) No, el oyente necesita curiosidad solamente, y ojalá esta fuera insaciable. Como dije antes, hay que crear tiempos dentro de los cuales pueda escuchar la nueva música dentro de un contexto sonoro variado, escuchar una curva clara de tensiones y relajamientos, quiero decir que los intérpretes deben convertir cada concierto en una sola obra.

(DC) Es difícil seguro, como todo arte propositivo y de vanguardia. Pero no creo que se necesite tener una formación específica para poder disfrutar de un concierto de música contemporánea. Lo que debe haber es una predisposición más grande a escuchar, sin prejuicios. Quizá la formación que necesite el oyente para poder disfrutar de esta música tiene que ver más con un tema de pensamiento que con un tema de conocimiento técnico o académico. Así, la mejor vía de acceso a la música contemporánea es asistir a un concierto o escuchar un disco con la mente y la sensibilidad abiertas, sin esperar algo en concreto, ya que eso remite siempre a lo que uno ya conoce, o sea a los prejuicios.

(CG) Hay un poco de todo. Hay música que se aprecia más si se conoce su andamiaje técnico y conceptual pero también hay música que no requiere de un conocimiento técnico previo para disfrutarse. Todo está relacionado, creo, a los prejuicios.

Lamentablemente, los centros de formación musical como el Conservatorio, empezando por sus propios profesores, lo que hacen es educar a partir del prejuicio: o eres "clásico" o eres "jazzero", lo demás es de menor valía. Esta situación me parece absolutamente dañina porque cercena las posibilidades de entender y pensar la música con libertad y capacidad de reflexión, sin mencionar el medular asunto de la perpetuación del pensamiento colonial.

Debemos proponer alternativas en distintos ámbitos. Hay que hacer mucho en educación. Debemos desandar caminos. Los medios de comunicación, incluso los que se dicen alternativos, están lejos de cambiar las cosas en ese sentido sumidos en políticas de repetición y nostalgia. Deben entender que se han hecho cosas que van más allá de los Beatles, los Rolling Stones y los Miles Davis y merecen, por lo menos, los mismos espacios de difusión. ⊗

Red de pistas

# ¿Dónde escuchar **música contemporánea?**

Ante la pregunta, las respuestas son escuetas. Si bien la existencia de internet brinda una enorme posibilidad de acercamiento directo a este tipo de música, hasta el grado de casi tornar la pregunta en gratuita, es aún mucho lo que de música contemporánea hecha en nuestro país no es accesible en dicha plataforma. Por ejemplo, si uno digita OEIN en Youtube, solo encontrará grabaciones aficionadas y fragmentarias, subidas por gente del público asistente a alguno de los conciertos de la orquesta.

**Daniel Calderón:**

La OEIN está desarrollando una página web en la que se pondrán a disposición todas las grabaciones que tenemos. Hasta fines de este año ese proyecto estará concretado.
Aparte del archivo del CEDOAL y del Conservatorio, que son referentes importantes, los conciertos de la OEIN son obviamente espacios para escuchar, cuestionar y apreciar esta música. En Cochabamba se realizan anualmente las Jornadas de Música Contemporánea y también en Casa Taller en La Paz, se dan conciertos de música contemporánea en cuyos programas suelen figurar obras de compositores bolivianos.

**Javier Parrado:**

No existe un archivo sonoro y audiovisual público que recolecte sistemáticamente la música del siglo XX. No solamente debe recolectarse sistemáticamente toda la producción discográfica Boliviana, debe ponérsela en contexto, se necesita un panorama. El CEDOAL comenzó con esta tarea.

**Carlos Gutiérrez:**

La Inaudita (un programa musical de radio Deseo). Hay algo de material en el Conservatorio, la Fonoteca del CEDOAL y en Internet cada vez más.

## Centro de Información de Música Boliviana

Dependiente del Centro de Documentación en Arte y Literatura Latinoamericana CEDOAL, del Espacio Simón I. Patiño, este archivo brinda la oportunidad de escuchar, leer y consultar información en torno a la música contemporánea, en su ambiente ubicado en la Avenida Ecuador casi esquina Belisario Salinas (Sopocachi, La Paz) durante cinco días a la semana (lunes a viernes) de 15:00 a 19:30 horas.
Su fondo archivístico cuenta con más de 600 partituras, casi 100 documentos audiovisuales, más de 5000 discos, 143 revistas especializadas y casi 600 libros sobre música en general.
Como ejemplo, allí se puede escuchar grabaciones o consultar partituras de los compositores Alberto Villalpando, Cergio Prudencio, Javier Parrado, Nicolás Suarez y Sebastián Zuleta.

# Casa Taller, un lugar de confluencia

**Los jóvenes compositores Miguel Llanque (MLl), Canela Palacios (CP) y Sebastián Zuleta (SZ), quienes junto a la compositora Lluvia Bustos, concibieron y materializaron este espacio de encuentro con la música, comparten su experiencia.**

¿Cuál fue la motivación para emprender este proyecto?

MLl: En principio, Canela y yo iniciamos este proyecto en marzo de 2012, pensado como un espacio que pudiera aglutinar a músicos de nuestra generación. No lo veíamos tanto como espacio escénico, sino como un sitio de encuentro y de reuniones para ensayar. Luego se incorporaron Lluvia Bustos y Sebastián Zuleta, además de varios otros compañeros.

Al inicio, proyectamos relacionarnos con otras disciplinas artísticas, aunque luego, el espacio se circunscribió a la música ya que esa es nuestra especialidad.

CP: Debemos tomar en cuenta que Casa Taller pretende convertirse en un espacio referencial, por decirlo así, ya que, antes de su existencia, no es que nosotros no hacíamos cosas, sí las hacíamos, pero eran individuales, aisladas y esos esfuerzos se diluían. Además faltaban espacios para, por ejemplo, hacer un concierto. Costaba mucho conseguir un sitio y, luego, al día siguiente, había que empezar de cero.

La actividad musical requiere de un espacio que sea como el sitio de reunión, el ámbito que "avale" o respalde la practica musical para que esta pueda cobrar notoriedad. Creo que Casa Taller, en ese sentido ha avanzado y está logrando convertirse en ese lugar de referencia donde confluyen varias propuestas.

¿Se trata de un espacio dedicado a la música contemporánea?

SZ: No necesariamente ya que ese es un ámbito pequeño. Hay pocos músicos, pocas escuelas, pocos grupos que se dedican a la música contemporánea. Es un ámbito mucho más reducido que, por ejemplo la música popular que tiene una amplia tradición en nuestro país. Y Casa Taller fue pensada como un lugar de trabajo en sentido más general a partir de nuestras coincidencias como creadores. Tanto Miguel como Canela y yo, hacemos música contemporánea, pero también música popular. Por ejemplo Miguel trabaja también con música tradicional.

MLl: Actualmente hay un fenómeno interesante que se da no sólo en nuestro país, sino también en otros. Me refiero a que los músicos de mi generación ya no solo nos dedicamos a la música contemporánea, ya que generalmente nos hemos iniciado con la música popular. Es un fenómeno diferente a la generación de Villalpando por ejemplo, que por lo general buscaba en centros de formación como el Conservatorio, un determinado modo de formación y se dedicaba a ello. Tenían otra manera de relacionarse con la música, incluso con el concepto mismo de música. Ahora, se puede hacer música contemporánea de tradición escrita, con música popular, porque las cosas están más mezcladas. Aquí y en otros sitios, todos saben de ambas tradiciones.

Foto: David Illanes

Ahora bien, estas consideraciones nos llevan a precisar que, sin importar la línea estética de las propuestas musicales que se presenten en Casa Taller, sí existen ciertos estándares de calidad, tanto de propuesta como de acabado. Lo que se quiere es que sea interesante dentro de sus propios códigos.

¿En qué contexto se enmarca Casa Taller?

CP: Si intentamos hacer un panorama de la música boliviana actual, podemos decir que en cierto tipo de música, como por ejemplo la occidental, la tradición no es fuerte. Para quienes se forman en las instituciones que ponen énfasis en esa tradición, el medio en el que se desenvuelven es muy pequeño. Obviamente existen buenos profesores y músicos muy talentosos, pero el medio para ese tipo de música, es muy reducido y por ello tiene muchas, y en algunos casos, muy serias limitaciones. Pienso por ejemplo en que ciertos instrumentistas incluso tienen dificultades para perfeccionar sus estudios porque carecen de espacios formativos específicos o adolecen hasta de la falta de un adecuado instrumento.

En ese ámbito, el panorama puede no ser alentador, y es generalmente ese el ámbito que se mira cuando se piensa en un panorama musical de la ciudad o del país.

*Miguel Llanque*

Con excepciones, otro tanto ocurre en la música popular. No hay buenos lugares donde formarse, dónde hacer reflexión o estudiar composición, y como resultado de eso, muchas veces tenemos música muy mala.

Pero hay otros tipos de música a los que seguramente no prestamos atención cuando pensamos en el panorama musical boliviano. Por ejemplo la cumbia huayño que es famosísima, van y vienen del Perú y que es algo que mueve mucha gente y mucho dinero. O la música Aymara o de otras culturas que se tocan en el campo, donde se asume que el nivel es el máximo que se puede tener, pues los mayores expertos estarían aquí, en nuestro país, al tratarse de una música originaria que no imita propuestas foráneas, aunque de alguna manera, sigue siendo una música extraña en la ciudad.

Personalmente pienso que en música, esa es una de las reflexiones pertinentes. ¿Dónde estamos? ¿Qué es lo que hay que hacer? A partir de ese tipo de reflexiones, para enriquecerlas, discutirlas y plantear posibles respuestas, surge Casa Taller.

Canela Palacios

¿Cómo funciona Casa Taller, por ejemplo en cuanto a recursos de financiamiento?

SZ: Es un proyecto autofinanciado. Esperamos tener sostenibilidad en el futuro, sobre todo porque el trabajo que hacemos es de interrelación, donde propuestas de diferentes tradiciones interactúan con mucha naturalidad. Por ejemplo, si a alguien le gusta la música latinoamericana y viene a ver a los hermanos Gonzales y luego se entera que hay un concierto de música contemporánea, puede llegar a interesarse, entonces el espacio también genera un público, lo que de algún modo le ayuda a cumplir un rol digamos educativo. También tenemos varios talleres (algunos de los cuales son pagos) cuya oferta va variando a lo largo del año. Hay talleres de composición, de armonía, de improvisación, los hay para niños también. Es decir que se realiza todo un trabajo en formación que más que otorgarnos ganancias económicas, significan una inversión de tiempo.

MLl: Yo lo entiendo bajo un concepto de aporte colectivo donde muchas personas ayudan a este emprendimiento con su trabajo, su tiempo, su experiencia y conocimientos.

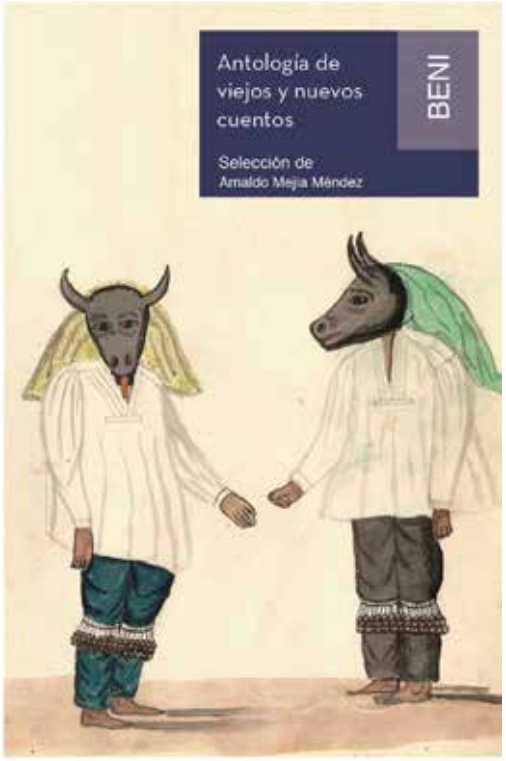
¿Qué propuestas musicales se han gestado en estos tres años de funcionamiento?

MLl: Hay varias propuestas que han nacido aquí y hay otras que están relacionadas con Casa Taller y que son como satélites que orbitan en torno a este espacio. Los que sí son estables son el ensamble de música contemporánea llamado Ensamble Maleza y el espacio para la investigación de la música tradicional llamado Conjunto Muruqu avocado a la música autóctona. Afines a Casa Taller podemos mencionar el Taller de música Latinoamericana que lo hacen los hermanos Gonzales o los grupos de Sebastián Zuleta: La burquina y Zuleta Balvulard. Yo también tengo un grupo junto con Canela llamado Ramona y los paradigmáticos. Obviamente, nos gustaría que cada vez haya más interesados en hacer cosas diversas en este espacio, que se acerquen por curiosidad y se queden por afinidad.

Sebastián Zuleta

# Poetas y narradores benianos
## dos antologías

Arnaldo Mejía Méndez



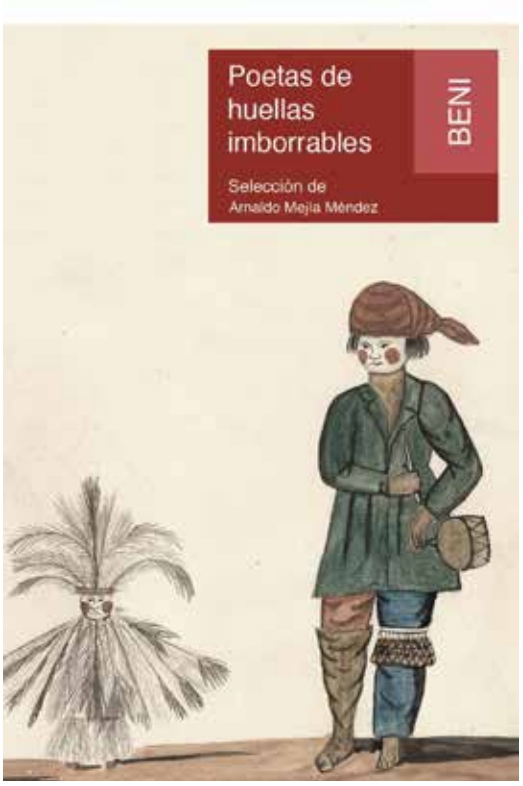

Hablamos de dos antologías. Una de cuentos y cuentistas y otra, de poesía y poetas benianos. Ambas obras fueron escritas como un sincero tributo a ese Beni nuestro, pueblo de fantasía plena y de poetas brillantes que nacen con el privilegio de hacer del verso un halo mágico y glorioso. El Beni inspira a sus hijos profundo sentimiento de pertenencia, de amor y orgullo.

El libro *Primera antología de viejos y nuevos cuentos benianos*, lo componen quince autores de reconocida trayectoria Globalmente, la temática que contiene esta antología, es totalmente propia de los pueblos del Beni, refresca la memoria de esa vida tan rica en motivaciones y encantos inéditos, que se vivió en los tiempos de antes, cuando las únicas faenas que no cansaban al hombre eran la del amor, la de los sueños, la de los emprendimientos sostenidos y sudorosos desbravando a la tierra, para sembrar el fundamento esencial de lo que ahora es el Beni.

En lo tocante a los nuevos cuentos, ellos también conservan el espíritu de la tierra que los prodiga, todos tienen el mismo sabor popular, fueron cimbados con los finos vientos de las costumbres sociales y los modos y estilos de vida que practica la gente de nuestros pueblos. Es que el hombre es producto de la tierra que lo pare y lo cría.

En lo referente al otro libro *Poetas de huellas imborrables*, declaro que siento una inmensa satisfacción por el hecho de haber logrado hilvanarlo y tenerlo como una obra especial de mi modesta producción literaria. Esta antología tiene el alto privilegio de contar entre sus páginas con un selecto grupo de poetas consagrados. Participan de la obra, dieciocho inspirados poetas: quince hombres y tres damas.

Es bueno aclarar, que cada uno de los poetas incluidos en el libro, participa con el aporte de




un ramillete de poemas, una especie de muestrario que servirá sin duda para que el lector justiprecie la calidad, la hondura y la belleza con la que sabe expresarse este selecto grupo de artistas.

Hace tiempo que el cuento y la poesía del Beni ocupan ya un alto lugar en la literatura boliviana. El Beni hasta ahora, ha dado a Bolivia valores brillantes en el campo de las letras. Sólo por citar algunos, ahí se tiene a Pedro Shimose quien es toda una referencia literaria incluso a nivel internacional, Rosario Aquim Chávez, una musa victoriosa de la poesía amazónica, doña Mary Luz Monje Landívar, encanto de flor mojeña de los versos amatorios, don Ambrosio García Rivera, un poeta de caudalosa inspiración romántica, don Gilfredo Cortés Candia, un excelente narrador y poeta, autor de cuentos y leyendas bellas y versos fraganciosos tan llenos de ternura, y está Homero Carvalho Oliva, un beniano de altas dotes literarias, que se ha dado el lujo de ganar tres premios nacionales en cuento, poesía y novela.

*Ilutraciones de las páginas 26 -29:*
Melchor María Mercado,
Álbum de paisajes, tipos humanos
y costumbres de Bolivia (1841 -1868)
Ilustraciones a la aguada (detalle)
ABNB

Luciano Durán Boger
(1904 – 1995)

## Se han trenzado tus cabellos

(poema movima)

Por los paúros del alba
viven tus ojos muy negros
y en tu espejito sonríen
cuando te sigo con ansias
de tigre o de toro negro.

No sueltes tu cabellera
ni en el vértice indiscreto
de la adusta catedral,
ni en la esquina que adivina
las colinas del deseo,
los barrancos del secreto,
donde un día pasajero
quiso abrazar tu cintura
la travesura del viento.

Cabellera de mis pampas,
perfumada brisa leve,
danzarina de la danza
del taquirari movima.

Brisa y brisa. Por la brisa
se han trenzado tus cabellos.

Flor de leche. Flor de espuma
de la estancia de mis versos
donde trotan los surazos,
donde enlazo los luceros
sobre el potro del Yacuma.

No sueltes tu cabellera
que temo enredarme en ella
como se enreda entre lianas
el cervatillo de seda
del bosque de mis estrofas.

Por la Virgen de Cotoca,
por San Roque con amor,
por mis manos que te tocan
trenza siempre…
siempre trenza.
¡Oh! El trigal de tu cabeza
más redondinga que el sol.

Mary Monje Landívar
(1936 – 2004)

## 36

Adelante.
Te esperaba.

Por qué te asombras?
Acaso
quien más quien menos
no trasnocha a la vera
del destino?

No conozco tu rostro
ni deseo conocerlo ahora.

Llámame tierra,
sangre,fuego
atavismo o muerte,
me es indiferente.

No. Nunca digas mía.

Ambrosio García Rivera (1925)

# Mi musa

Quiero una Musa inquieta
con alma de gitana
que tenga entre sus venas
la sangre con licor,
los labios rojos, rojos, más
rojos que la grana,
así como una herida que
parte un corazón.

¡Mi Musa! Una Musa
borracha y perfumada,
trasnochadora, inquieta,
tenaz y pasajera,
que vibre entre las cuerdas
-matando
madrugadas-
de una guitarra ebria de
ensueño y de quimera.

Que tenga veinte años
cuando el amor le cante
con su traje de fiesta de
cada primavera,
y que en la vida sea
noctámbula y que amarre
la luz de las estrellas al
carro de su espera.

Que abrigue el loco anhelo
de recorrer el mundo,
- porque quiero que sea
errante y andariega-
dejando en cada puerto
de su ambular sin rumbo
retazos de su alma de
Musa aventurera.

Que no se canse nunca
de amar, y aunque la
hieran,
La herida es fuente eterna
pero jamás es tumba,
que cante siempre el verso
de la ilusión primera
hasta que Dios le apague su
voz en la penumbra.

# Arnaldo Mejía Méndez

## (Trinidad, 1947)

## El Silbaco bienhechor

Era noviembre. La tarde de aquel día agonizaba triste y silenciosa, debido al mal tiempo que se avecinaba.

El manto nuboso con el que se cubría el cielo en esos momentos era tan negro y sombrío, que causó una especie de angustia colectiva entre los intrépidos navegantes viajeros.

El viento soplaba frío y empezaba furioso a encrespar las aguas turbias del proceloso Mamoré.

La embarcación iba de bajada, rítmicamente empujada por seis remeros y un experto piloto que, a punta de fuerza, hacían roncar sus bogas, logrando con ello abrirle un cotiví espumoso que se estiraba como una cola larga sobre el cauce del río.

Sin embargo, pese al esfuerzo sostenido por la tripulación, la jornada prevista para aquel día se encontraba todavía distante y ya sin vísperas de poderla cumplir.

Afanoso era el momento en vista de no encontrar cerca ningún rancho o chaco donde llegar para pasar allí la mala noche que se avecinaba.

No había otra alternativa.

Sabían todos que no quedaba otra opción que la de ubicar sobre el barranco un lugar seguro y propicio para hacer pascana.

Así lo hicieron.

Don José, el patrón, dio la orden:

- Encosten en esa rinconada que da al motacuzal; por suerte se lo avista raso en la orillera.

El monte los esperaba con bastante leña y los materiales necesarios para levantar las precarias chozas de la pascana.

Como era gente acostumbrada a esta clase de contingencias, en el ánimo de aquellos viajeros continuaba reinando un ambiente de seguridad y valentía contagiante; y, aunque era momento de apuro, todo marchaba sin mayores inconvenientes; solamente el retumbar de los truenos sordos presagiaba la pronta llegada del lluvioso temporal.

Pese al silencio sepulcral de la selva ribereña, nadie presentía la posibilidad de que algo malo pudiera ocurrir; sin

embargo… de repente, cerca de la pascana se deja escuchar un fuerte silbido que automáticamente los dejó callados a todos.

Tan fuerte fue la impresión sufrida, que después de lo ocurrido, sólo don José tuvo el coraje de hablar:

-Es el silbaco, muchachos.

Y no hubo ningún otro comentario.

Habían transcurrido escasos minutos cuando, nuevamente, se dejó escuchar el silbido estridente que los dejó más nerviosos todavía.

Esta vez nadie abrió la boca, todos quedaron como sintonizados en el mismo pensamiento. Realmente, se encontraban atemorizados y presos de la incertidumbre al no saber qué ocurría.

En eso, por tercera vez, se escuchó el mismo silbido, ahora sí con más fuerza que nunca.

En lo aturdidos que quedaron, todos oyeron la potente voz del patrón dando la orden de zarpar inmediatamente.

-Vámonos muchachos, que aquí el peligro ronda nuestros pasos… ¡Apúrense carajo! ¡Corten la soga y empujen la embarcación!

Así lo hicieron, y tal fue la prisa en irse del lugar que no tuvieron tiempo ni de recoger las pilchas que ya habían bajado

a tierra.

Entre el temor y los nervios, y gracias a la fuerza desesperada de los remeros y la bravía corriente del río, lograron alejarse rápidamente de la orilla, cuando alguien de la tripulación prorrumpe en gritos:

-¡Miren cómo colorea el barranco!, gracias a Dios que nos hemos salvado, ¡Son los choris don José!

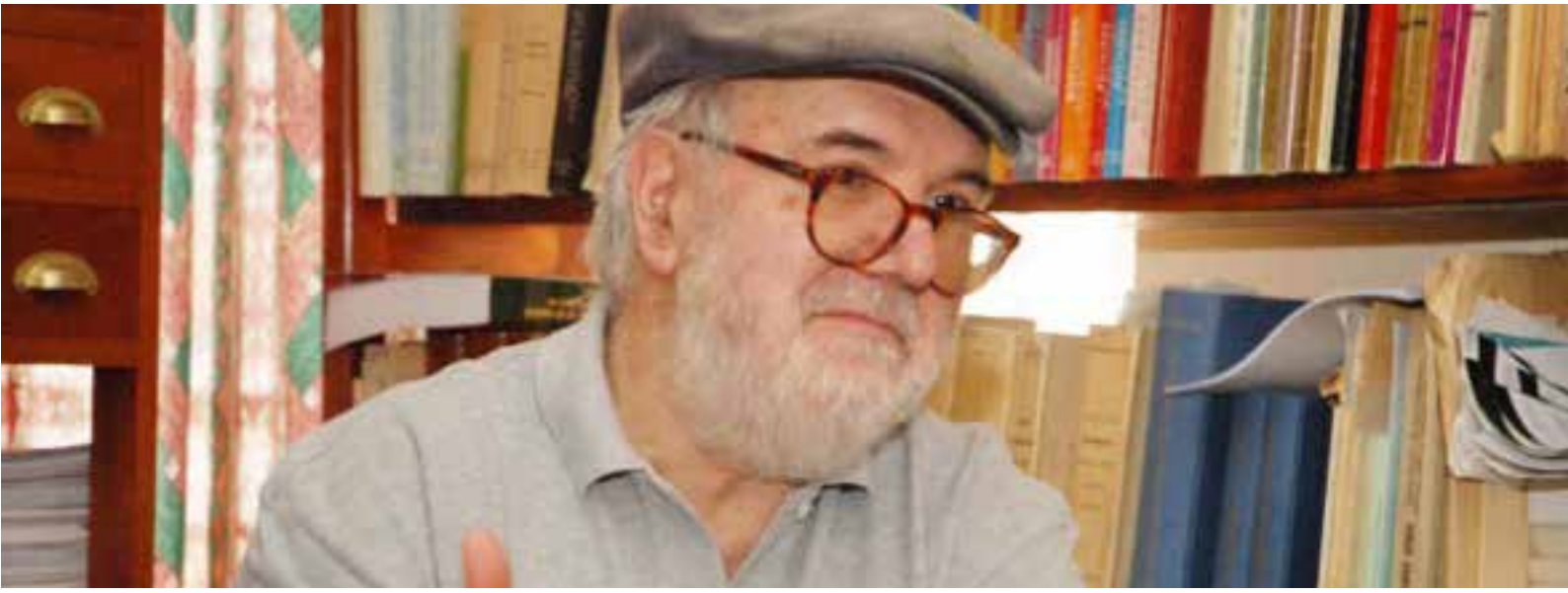
Una lluvia de furiosas, largas y punzantes flechas, horadaron el espacio y cayeron todas muy cercas de la embarcación.

La noche empieza a cubrir de sombras, de presentimientos y de misterio la selva lujuriosa y el espejo del río.

Así es de impredecible e incomprendida por el hombre la madre naturaleza.

# Josep Barnadas
## una vida con libros

Josep Barnadas (Alella, Cataluña, 1941 – Cochabamba, 2014) fue un destacado historiador, autor de más de 70 trabajos de investigación. La Fundación Cultural ZOFRO de Oruro, editó *Una biblioteca singular* (2011), el que sería su último libro publicado en vida. Un volumen de impronta muy personal en cuyas páginas refiere la estrecha relación que mantuvo con los libros a lo largo de su vida. Reproducimos un fragmento como homenaje póstumo a la memoria y labor de quien, en su momento, fuera Director del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.



Es conocida aquella contraposición entre el 'saber de la vida' y el 'saber libresco'; y en realidad, quien recurre a ella, más que un contraponer descriptivo pretende nada menos que dar por resuelta la dualidad (ya sabemos por anticipado que a favor de 'la vida'). Sin necesidad y en lugar de entablar un análisis y un debate (por tanto, sin recurrir a perezosas presunciones) acerca de si es la vida 'vivida' o el papel escrito lo que confiere un conocimiento de más alta calidad y, en esta misma medida, merece prioridad, se permite dar la cuestión por resuelta, a priori. En particular en nuestros días, cuando los 'sentimientos', las 'experiencias', las 'percepciones' gozan de dogmática preferencia sobre la 'inteligencia' y la 'reflexión'.

Desde esta perspectiva de las preferencias mayoritarias, una 'vida con libros' ha de pasar como un callejón sin salida; o como una opción equivocada. No entablaré aquí una disputatio sobre las efímeras modas culturales o los periodos claramente decadentes de la historia humana; en cambio, trataré de romper una lanza a favor de la 'amistad con los libros', aunque ya ha quedado, implícitamente, dicho algo de ello en el capítulo "Libros para saber y libros para vivir". Como casi todo lo escrito en los capítulos antecedentes, también este capítulo ha de acabar adquiriendo un tono testimonial, de simple aserción expositiva de convicciones, si acaso acompañado de una argumentación más alusiva que analítica.

Podríamos partir de una vieja dualidad: acción y contemplación. No las entiendo como si en la práctica cupiera una perfecta contraposición entre ambas opciones vitales; se trata, más bien, de prioridades, 'superioridades' o prevalencias a la hora de tomar las decisiones que habrán de modelar y aun definir el desarrollo de cada vida. Esto, cuando cabe hablar verdaderamente de un planteamiento y de una deliberación al respecto, en la edad en que uno debe –por acción o por omisión– dar una forma a su existencia. Y no podríamos ignorar que, estadísticamente, a la mayoría de los mortales esta 'no-decisión' le ha solido llegar ya tomada (por el peso de la tradición, de las condiciones familiares, de los 'moldes' consagrados o, simplemente, por la ausencia de una verdadera conciencia de ese particular 'derecho a decidir'). En la pequeña franja de quienes 'deliberan' y barajan un arco de posibilidades más o menos amplio, puede pesar tanto el impulso de los propios 'gustos' como la atracción de los 'modelos' o las 'vocaciones'; y en proporción de la fuerza impulsiva (de dentro afuera) o atractiva (de fuera adentro) estará en condiciones de imponerse frente a las fuerzas y dictámenes establecidos.

Durante mucho tiempo, se ha solido atribuir esas victorias a la intensidad de una 'vocación' (cuya realización emblemática solía estar reservada a las opciones religiosas, posteriormente ampliadas a las artísticas). Actualmente, con la disolución familiar, el reinado del individualismo y la desaparición o debilitamiento de las tradiciones e instituciones con participación transgeneracional, lo que antes se veía como conquista de envidiables reinos de libertad, actualmente se ha convertido en un agónico y ciego vagar entre mil variantes, cuando no en el banal gregarismo redivivo de las tendencias del entorno o el iluso enganche en la opción que ofrezca mayores rentas monetarias.

Aceptemos que entre 'acción' y 'contemplación' sólo puede instalarse una relación de relativo, precario y variante predominio; pero aun relativo, sigue habiendo un espacio diferenciador en que hace pie la decisión a tomar. Cabe suponer que, en la realidad, la opción por una de estas dos vías se toma tras el rostro de etiquetas más concretas y familiares; también, que de esas fórmulas que cree conocer, el joven tiene un conocimiento directo absolutamente escaso, cuando no deformado por el estruendo de las modas y las publicidades.
Con este telón de fondo, mi propia biografía puede proporcionarnos un ejemplo del contenido de las dualidades realmente existentes: habiendo crecido 'programado' familiarmente para el ejercicio de la agricultura en una propiedad familiar con dos generaciones de arraigo, el paso por la Compañía de Jesús, con su característico periodo formativo prolongado, me dejó modelado de una forma tal que, al desligarme de la institución, prácticamente no disponía de otra alternativa que el ejercicio de la profesión historiográfica (con hipotéticas variaciones docente, investigadora, editorial, traductora, administrativa…); gama todavía más precaria como efecto de mi opción de quedarme a vivir en un país de las características de Bolivia. En mi caso, me encontré, pues, ante una verdadera dualidad tipológica: agricultura (acción) o historiografía (contemplación); y las circunstancias de tiempo y lugar me dejaron asentado en la segunda opción. Caso ejemplar, también, de la interacción entre presiones del ambiente y opciones personales.

Al decidirse uno por el camino de la 'vocación' personal frente al que podía ofrecer la 'tradición' o el 'interés material' o al de las luces de candilejas de la 'moda', con ello no tiene ninguna garantía de que, además de lograr la satisfacción de seguir los impulsos íntimos, también podrá lograr la de otros aspectos menos 'sublimes' de la vida (ingresos monetarios, nivel estable de ingresos, reputación, poder…).

Y en la práctica lo normal es que uno se pase la vida teniendo que preguntarse y contestarse la cuestión del acierto / error de la opción tomada; pero aunque se pase la vida dando vueltas en torno a este interrogatorio y sea(n) cual(es) fuere(n) su(s) respuesta(s), lo verdaderamente importante es que ya no tiene marcha atrás, por lo que no le queda otra opción que seguir en la vía escogida. Y tratar de convencerse y consolarse, una y otra vez, que cualquier opción tomada conlleva el pago de un precio; pero que la satisfacción por haber escogido según la 'vocación' es superior a la de cualesquier otras consideraciones; en efecto, si en cualquier opción hay un precio que pagar, considero mejor pagar por lo que me satisface que por lo que sólo me enriquece o favorece mi vanidad. Claro, todo esto sólo se 'descubre' (si es que se llega a descubrir) con la llamada 'perspectiva de los años', es decir: con la experiencia.

Y hablando de 'experiencia', bueno es deshacer un malentendido. El malentendido al que

ya hemos sólo aludido cuando parecía que, en la oposición 'acción – contemplación', podía darse por supuesto que la experiencia era propiedad exclusiva de la acción. Y no es así: cabalmente bajo la categoría 'experiencia' resulta subsumible tanto una como otra. En efecto, ¿qué más evidente que mientras la acción confiere 'experiencia activa', la contemplación es fuente de 'experiencia contemplativa'? Y el sofisma activista consiste en hacer creer que la contemplativa no es 'verdadera' experiencia; en el fondo, porque no cree que haya tal cosa o que, si la hay, pertenece a un rango de realidad inferior al de la 'acción'. A fin de cuentas, puros prejuicios sin fundamento.

* * *

Cuando uno lleva décadas en cotidiano comercio intelectual y espiritual con los libros, corre el peligro de confundir el mundo de éstos con el mundo de los hombres de que suelen tratar aquéllos. Corre, efectivamente, un peligro real; pero como ante cualquier peligro, uno simplemente debe estar alerta para no caer en él. Los libros son ecos de lo que sus autores han captado de la realidad externa o interna a ellos mismos; el lector debe activar permanentemente el mecanismo adecuado para que los 'ecos' me lleven a lo que los causa. Este consejo se vuelve mucho más coactivo cuando uno descubre que hay una inmensa cantidad de libros escritos sobre otros libros; y en los que, a través de ellos, apenas si puede percibirse el rumor de las cosas mismas de que hablan los impresos.

Esto es verdad, como también lo es que 'el mundo de los libros', como cualquier otro mundo humano, es nomás una realidad humana más; y que también a través de los libros cabe acceder al misterio de la humanidad (presuntamente, de lo que se trata). Es algo parecido (¿paralelo?) a lo afirmado antes acerca de que la experiencia comprende tanto la acción como la contemplación. Por otra parte, hay derecho a desconfiar y a descartar como algo ingenuo y 'primario' aquella ilusión que quiere tocar con la mano la quintaesencia humana de forma completa, total, esencial, directa… e intuitiva, sin pasar por las montañas de elucubraciones, razonamientos, autoanálisis, descripciones, argumentaciones, cantos, vivisecciones que el hombre ha ido amontonando a través de una larga serie de accesos (las artes, la escritura, la historia, la antropología, la filosofía, la teología, la mística, la psicología, la sociología…), con sus respectivos más o menos sólidos conocimientos acumulados. Hablando 'en serio', ¿quién se atrevería a sostener que hoy conocemos al 'hombre' mejor que hace dos mil, mil, quinientos, cien años? Y es que, a cierta altura panorámica de visión, por un lado sabemos que disponemos de pinturas de la especie tan viejísimas como certerísimas; pero, por otro, de lo 'esencial' no dejamos de oscilar a lo 'tangible'; de lo abstracto a lo concreto; de lo universal a lo propio; de lo lejano a lo cercano; de lo preñado de contenido a lo desmenuzado, de lo filosófico general a lo étnico particular.

* * *

¿Qué podemos sacar de una vida con libros? Me refiero a todo género de ellos y no solamente aquéllos para vivir. Aparte de sus posibles utilidades fragmentarias, ocasionales, pragmáticas, tomándolos como conjunto y en su última razón de ser, me atrevería a decir esto: no son más que piezas de un único rompecabezas. Y éste debería ser el que nos permitiera responder al mandamiento que en Delfos coronaba el frontis del templo de Apolo: GNOZI SEAUTON (COGNOSCE TE IPSUM: conócete a ti mismo); consigna que no debemos interpretar en su dimensión individual, psicológica, sino en la genérica, combinando la historia con la filosofía. Y a lo largo de los siglos y milenios la respuesta que se le ha dado también ha oscilado entre los dos extremos optimista y pesimista; ingenuo uno, desesperado otro. Que por sus mismas extremosidades ya se convierten en sospechosos y, finalmente, inmerecedores de confianza. Como han dicho muchos filósofos, puede ser verdad que para embarcarse a la introspección autognósica basten las facultades humanas; pero ciertamente lo es que, acompañado por el coro de la cultura, la indagación se hace más llevadera y, finalmente, más contrastada, equilibrada, fidedigna. A condición de que se la emprenda con honestidad y suficiente amplitud.

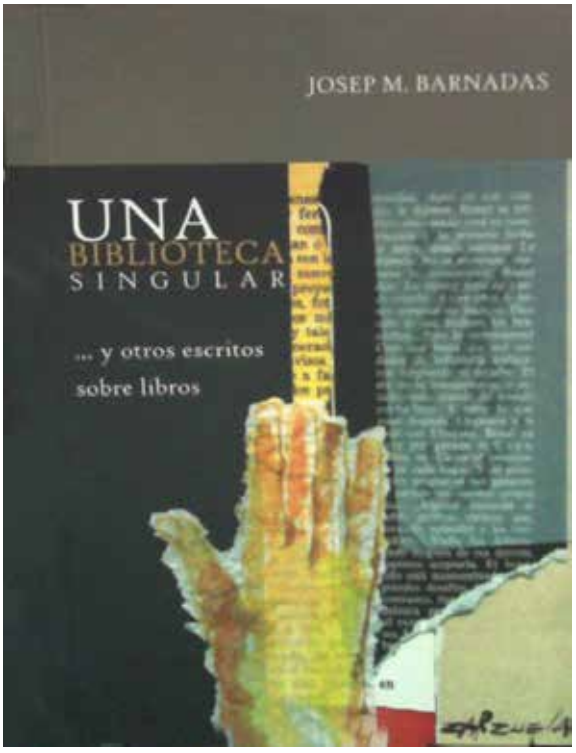
Los libros (y quienes los han escrito) cumplen, entonces, con su más alto cometido, a saber: contribuir a que los hombres descubran el misterio de su ser; y que lo descubran en compañía, haciendo de la historia pasada un cósmico himno a su grandeza y miseria (Pascal), cimas y abismos. Compañeros de camino, los libros. Mantener una vida en un permanente aprendizaje, alimentado por una curiosidad inextinguible. Y no es que sólo se empiece a tener respuestas convincentes cuando ya se espera a la muerte (resultaría entonces, absurdamente, que sólo tendríamos la clave cuando ya no la pudiéramos

aplicar: quede esto para el Sartre de la 'pasión inútil'). No, sino que en cada una de las diversas etapas de la vida podemos ir disponiendo de fórmulas parciales, pero cada vez más complejas, amplias y contrastantes; que tanto podemos transformar en herramientas para vivir mejor como desaprovechar, acabando siendo unos 'viejos verdes', una más de nuestras contradictorias paradojas: el 'saber inútil' (J. P. Revel).

* * *

Una vida con libros. Envidiable siempre que con ellos sepamos llegar más allá de ellos. Los libros, una herramienta como también lo pueden ser las amistades debidamente escogidas y mantenidas; la observación atenta y prolongada del escenario humano que nos rodea; la introspección no malsana ni enfermiza; el encandilamiento ante la belleza en cualquiera de sus infinitas expresiones; el sacrificio por el prójimo sin esperar agradecimiento; y tantos otros espacios, caminos y dimensiones que se abren a la existencia humana.

Los libros (y quienes los han escrito) cumplen, entonces, con su más alto cometido, a saber: contribuir a que los hombres descubran el misterio de su ser; y que lo descubran en compañía, haciendo de la historia pasada un cósmico himno a su grandeza y miseria



*Cinco naranjas idénticas*
Naranjas, madera
2013-2014

# EL GRAN VIDRIO

## Artistas visuales contemporáneos

**Curaduría y textos: Leonor Valdivia Dzgoeva**

## Andrés Bedoya

Nació en la ciudad de La Paz, Bolivia. Se formó en la Universidad de Texas, obteniendo el grado de Bachelor of Fine Arts en Diseño. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas desde el año 2000 y ha realizado muestras individuales en Bolivia, Chile y Estados Unidos, entre las cuales sobresale Ultramadre (2009), Todo lo Contrario (2014) y Mantos (2014). Además de su producción artística, llevó a cabo curadurías como Brooklyn is burning y Other live forms en Nueva York. En 2012 ganó el premio de la Bienal de Santa Cruz. Su obra ha sido publicada en el libro 100 Contemporary Artists Under 35. Sus piezas se exponen en galerías de Chile, Perú y Bolivia. Actualmente vive y trabaja en La Paz.

www.andresbedoya.com

*Sin título (bronce)*
Bronce bordado sobre cuero de llama
2013

*Ultra Madre*
Performance
2009
Fotografía: Antonio Suárez

*Detalle Ultra Madre*
Performance
2009
Fotografía: Antonio Suárez

El trabajo artístico de Andrés Bedoya está cargado de un fuerte simbolismo y sensibilidad. A partir de un proceso de conceptualización y de una constante reflexión, crea imágenes y objetos que son producto de su relación sensorial con el entorno, con lo cotidiano y con estructuras que en cierto modo determinan la existencia.

Estas construcciones y recreaciones nos invitan a reflexionar, a contactarnos con una percepción intimista y provocadora que busca develar experiencias propias, comunes y universales, entender procesos, así como cuestionar identidades y acciones.

El uso y la relación del espacio y la materia en la obra de Bedoya, más allá de sus cualidades físicas o visuales, generan significados propios que se convierten en transmisores de experiencias estéticas, a las cuales el espectador se debe enfrentar.

*Tórax humano en una vista anterior*
Cascara de plátano
2012

*Sin título (Espejos)*
Instalación
2014

# PRENDEDORES, TOPOS Y MUJERES

## MUSEF

Hablar de los topos es hablar de la historia de las mujeres, no se pueden entender por separado. En un intento por acercar al público a la relación cómplice que nace entre estos objetos y las mujeres, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) inaugura, en el marco de la Larga Noche de Los Museos, en el mes de mayo la exposición "Topos, prendedores y mujeres", que consta de 125 topos y prendedores pertenecientes a períodos prehispánicos (400 -1532 d.C.), histórico-coloniales (1532-1825 d.C.) y contemporáneos (siglos XX y XXI). Esta muestra presenta al público un viaje por la vida del topo y de las historia de las mujeres de Los Andes.

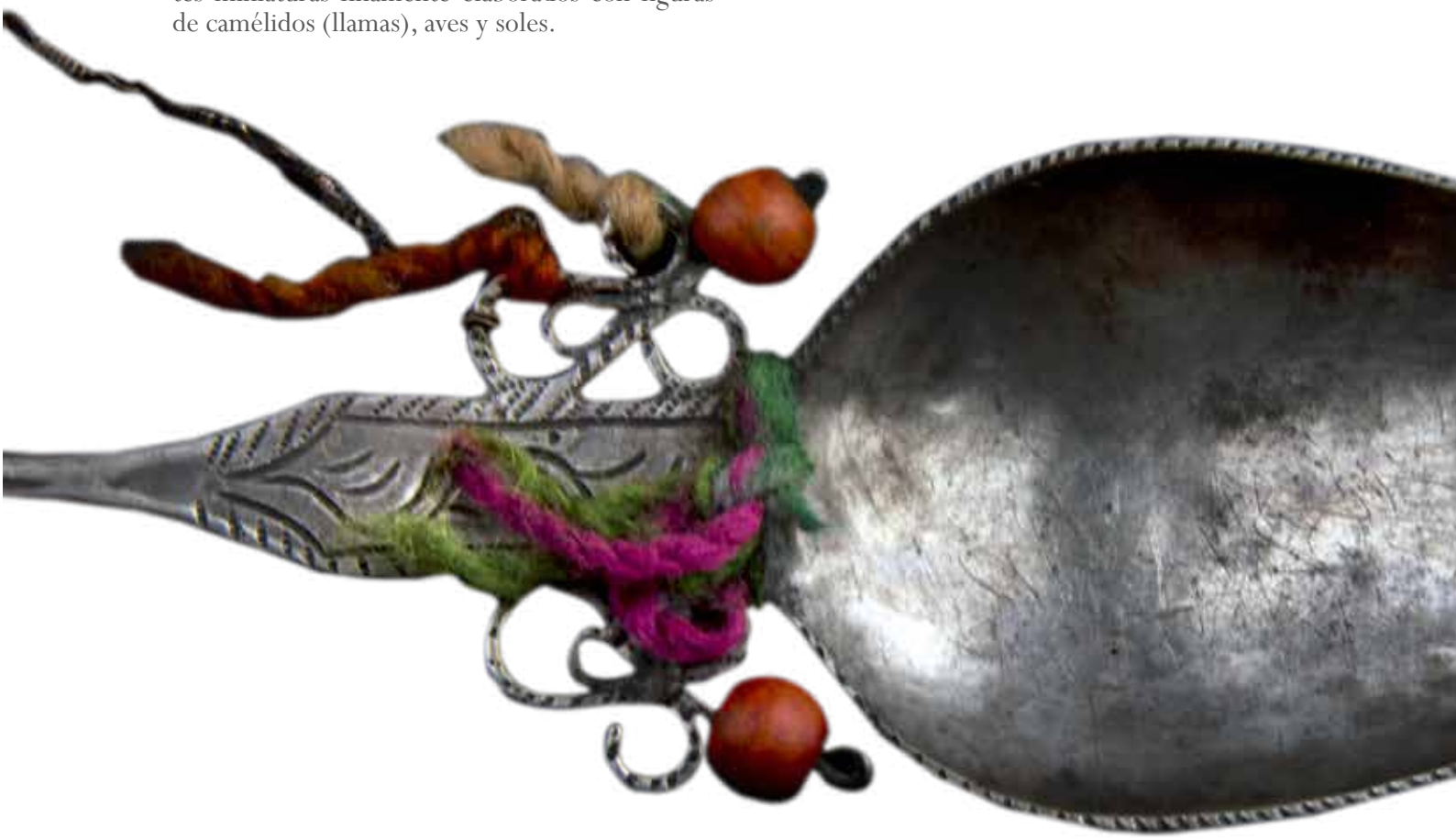
## Un poco de historia

El topo es denominado por varios autores como el "ornamento supremo femenino" y su presencia en la vestimenta de las mujeres andinas se remonta a tiempos anteriores a la llegada hispana. En la literatura histórica colonial, su uso fue registrado por los primeros cronistas conquistadores, como Pedro Pizarro, primo hermano de Francisco Pizarro, quien en 1572 describió a los topos como alfileres utilizados exclusivamente por las mujeres del nuevo reino.

La principal función de los topos era sujetar las vestimentas femeninas, pero según datos complementarios podían, también, utilizarse como elementos cortantes, espejos e incluso como armas. Existen dos variantes de topos: el *tupu* o *phitu,* que es usado en pares y sujetaba la saya (*acsu*) y el *tiipqui* o *picchi* que es más pequeño y se usa a la altura del pecho para prender la manta (*lliclla* o *awayu*). Los *tupu* o *phitu* se portaban con el cuerpo con la cabeza hacia abajo y en ocasiones poseían un cordón de lana o cadena que los unía. De manera contraria, los *tiipqui* o *picchi* presentaban la cabeza orientada hacia arriba o de manera horizontal.

## El *tupu* y las Coyas del Imperio Inka

Durante el período Inka (1450-1532 d.C.), los topos eran parte importante de las vestimentas de casi todas las mujeres de Los Andes. Sin embargo, destacaban de este grupo, los topos de la Coya que era la mujer con mayor poder en el Tawantinsuyu y gobernaba sobre todas las mujeres, al igual que su pareja, el Sapa Inka, lo hacían sobre los hombres. La mayoría de las Coyas descritas por los primeros cronistas españoles vestían con un solo topo de oro o plata (*tiipqui* o *picchi* ) prendido a la altura del pecho, que tenía colgantes miniaturas finamente elaborados con figuras de camélidos (llamas), aves y soles.



El topo de la Coya y la *chipana* (brazalete) del Inka eran impuestos durante las uniones nupciales de las élites como símbolo de unión de poderes. Durante el equinoccio de primavera, la Coya presidía el *Quya Raymi Killaque* que era una gran fiesta dedicada a la Luna (*Quilla*), principal divinidad femenina, durante el festejo se celebraba la fertilidad de los campos agrícolas y la abundancia cosechas. En esta fiesta, la Coya se presentaba luciendo finos topos elaborados con láminas plata que eran el principal símbolo de su poder.

## El *tupu* en la Colonia

En el XVIII las cacicas abandonaron por completo el modelo y el valor simbólico del topo de la época inka. Durante ese siglo, un importante suceso histórico cambió de manera definitiva la forma de estos objetos: "la gran rebelión" del inka Túpac Amaru II iniciada en Cuzco, Perú en noviembre de 1780. Una vez sofocada la revuelta, que abarcó varios pueblos y comunidades altiplánicas del Alto Perú, la Corona Española suprimió el uso de emblemas y/o símbolos indígenas en la vestimenta. En consecuencia, las mujeres indígenas comenzaron a disfrazar los topos con formas símiles a los artículos de hogar. Aparecieron en esta época los topos con forma de cuchara terminadas en puntas agudas como un gran alfiler,

conocidos como *qolque* cuchara (cuchara de plata). Algunas veces, la parte cóncava de cada cuchara tenía figuras grabadas de corazones, aves o vegetales. La re-utilización de las cucharas de metal de las casas españolas y su transformación en topos fue parte de la apropiación del mundo femenino indígena de los bienes suntuarios de los grupos de élite. Las mujeres indígenas no renunciaron a sus modas y a sus utensilios sino que encontraron formas de resistencia y adaptación que permitieron el proceso de sincretismo cultural que continúa hasta nuestros días.

## El *tupu* en la República de Bolivia

"…la pateo y dio puñetes a su gusto, botándola al suelo, sin que ella le levantare la mano, y sufrió los golpes hasta el extremo de que, tomándola del pelo la arrastraba; (entonces) no sabe cómo, porque deliberadamente, sin precaución ni ánimo, había tomado en la mano un molde, que es un espino largo de tejer medias, con qué se prendía la llicla; y ….lo había internado en el pecho por una o dos veces… y (José Manuel) repetidamente cayó al suelo…" (Archivo Histórico de Potosí, Expedientes Año 1827)

Durante los primeros años de la república la violencia contra las mujeres indígenas fue una práctica cotidiana. Sin embargo, las mujeres no eran siempre individuos débiles que debían ser defendidos. En el año de 1850 los notarios y escribanos reconocían la figura jurídica de un crimen llamado localmente "topazo", definido como la muerte causada por un topo. El topo en este contexto sirvió, también para equilibrar las relaciones de poder entre hombres y mujeres durante la temprana época republicana.

## Las qhateras y las chicheras: Primeras mujeres independientes económicamente

Las qhateras y las chicheras abrieron nuevas puertas para la independencia económica de las mujeres. A mediados del siglo XIX las mujeres no sólo controlaban la distribución y comercio de la chicha, sino que organizaban los molinos, contrataban hombres para el *muckeo*[1] , negociaban con los arrieros y los conductores de harina de maíz y leña. La presencia femenina en las plazas y mercados fue tan importante para la economía

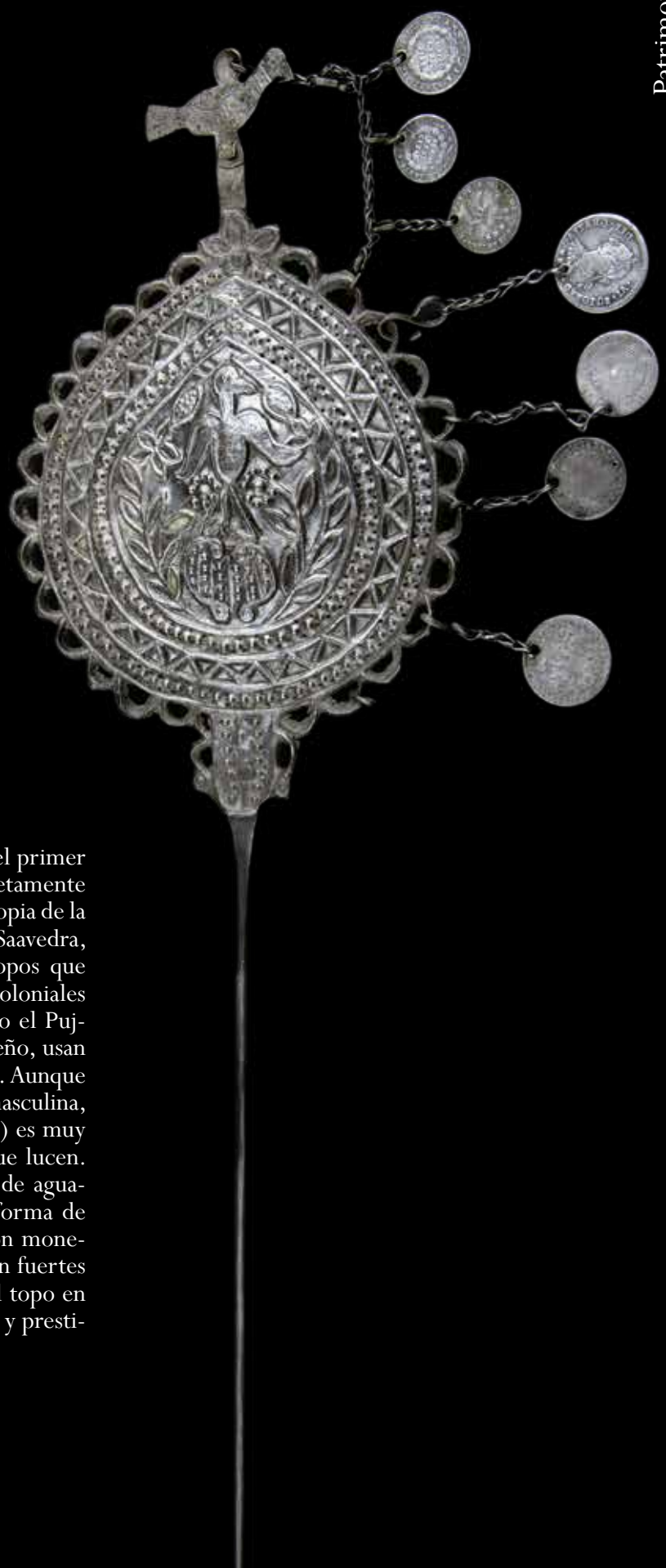
*1.Proceso de masticación y ensalivado de la fécula de maíz para acelerar su fermentación.*

boliviana que muchas regiones lograron su desarrollo actual gracias al esfuerzo y compromiso de las comerciantes. De la mano de la independencia económica vino el poder adquisitivo y los topos de oro y plata fueron considerados los primeros símbolos de la mujer boliviana pujante y rica.

## Los topos en la actualidad

Actualmente, los topos son parte de la vestimenta de fiesta y gala de la chola. La presencia del topo es principalmente importante en fiestas cono la del Señor del Gran Poder donde el topo conocido como ramada es infaltable en las danzas como la Morenada. La ramada actual se caracteriza por tener formas de flores (con hojas y ramas incluidas) como la azucena. El nombre de esta joya, hace referencia, a un tallo, a una rama, de la cual se desprenden hojas que se hallan entre los capullos situados al costado. Sobre la misma rama, la pieza generalmente presenta una flor central o una piedra semipreciosa a manera de motivo principal. La ramada forma una triada de alhajas junto con el ramillete que se pone en el sombrero y los aretes, todos caracterizados por sus grandes dimensiones y brillo, su presencia indica el poder y prestigio de la dueña.

Fuera del contexto urbano, los topos siguen siendo utilizados en ocasiones especiales como los matrimonios y festividades. En Potosí rural es una prenda infaltable que usa la novia y, también, se lo puede ver en danzas autóctonas de los departamen-



tos de La Paz y Chuquisaca. Destaca en el primer departamento, el Qantus es una danza netamente identificada con la cultura Kallawaya y propia de la región de Charazani (Provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz), donde los topos que lucen las bailarinas utilizan las formas coloniales de cucharas. En Chuquisaca, bailes como el Pujllay, característico del carnaval tarabuqueño, usan como accesorios, grandes topos de plata. Aunque el Pujllay es una danza exclusivamente masculina, la participación de las *kawuchas* (mujeres) es muy importante por las joyas y accesorios que lucen. Llevan sobre sus hombros una mantilla de aguayo asegurada con un topo de plata en forma de cuchara y sobre la frente una wincha con monedas de plata antigua. Ambas danzas tienen fuertes orígenes prehispánicos y la presencia del topo en ellas rememora los significados de poder y prestigio que el objeto creaba.

# Cholitas luchadoras del siglo XXI

## Un nuevo modelo de masculinidad femenina

Antonio A. Caballero Gálvez/ Observatorio Andaluz de Violencia Machista en los Medios Audiovisuales/Universidad de Málaga, España

La unión entre hombre y masculinidad tiene como consecuencia material el poder político, económico y cultural del varón. La mujer dentro de este esquema social, no tiene ningún acceso al poder, ya que sus estructuras están regidas y salvaguardadas por estructuras patriarcales. Con este artículo, se intentan cortar los lazos de esta unión y superar el miedo al empoderamiento de las mujeres, reivindicando la masculinidad de las mujeres, en este caso cholas, quienes subvierten uno de los deportes machistas por excelencia como es el caso de la lucha libre.

El presente artículo surge a partir del proyecto de investigación llevado a cabo en el Posgrado de Ciencias del Desarrollo de la Universidad Mayor de San Andrés gracias a la financiación del programa de Becas "Jóvenes Investigadores y Profesores" de la Fundación Santander 2014. Parte de nuestro interés por romper con el estereotipo de la mujer indígena boliviana –popularmente conocida como "cholita andina" o "mujer de pollera"- como modelo de mujer pasiva y sometida en contraposición al modelo antagónico representado por la "cholita luchadora". La lucha libre practicada por hombres ha pasado desapercibida dentro del país hasta la llegada de las "cholitas luchadoras" gracias a las mujeres. Este deporte se ha convertido en uno de los más seguidos, y actualmente se presenta como uno de los iconos identitarios del país tal y como se refleja en filmes como *Cholita Libre* (Jana Richter & Rike Holtz, 2010) y *Mamachas del Ring* (Betty M. Park, 2011).

Desde la óptica occidental recibimos una imagen de la "mujer de pollera" o "cholita" que dista mucho de la actual situación de la mujer andina. Una vez asumido que ciertas actividades masculinas pueden ser realizadas por mujeres y viceversa, la originalidad del proyecto parte de este principio pero aplicado a la inversión del modelo masculino de lucha libre en Bolivia, conocido como "Titanes en el Ring" o "Gladiadores del Ring", a través de la lucha libre de las mujeres aymaras.

Para ello, tendremos en cuenta el cambio iconográfico que este hecho supone dentro de la numerosa comunidad indígena boliviana. De esta forma, la "mujer de pollera" o "cholita" deja atrás su imagen de mujer sometida a la dictadura del patriarcado y resurge a través de una imagen fuerte y autónoma, sin perder ninguno de los atributos

femeninos de la estética aymara que las caracterizan (sombrero bombín, falda pollera, chales bordados y trenzas hasta la cintura).

Abordamos este proyecto de investigación sobre las "cholitas luchadoras" desde una perspectiva de género que no parta solamente del feminismo sino que incluya los estudios sobre masculinidades, ya que concebimos a la "cholita luchadoras" como un nuevo modelo de masculinidad femenina.

## Cholitas del siglo XXI

La chola habita en el imaginario urbano criollo, su presencia desdibuja las fronteras de la sociedad estamental, no es completamente criolla ni india, urbana ni rural, occidental ni andina, hegemónica ni subalterna sino que es una identidad en constante transformación. Su propia indumentaria, a medio camino entre la tradición indígena y la tradición colonial del siglo XVIII, son un reflejo inmediato de su identidad mestiza.

En *La ciudad de los cholos* (2011), Ximena Soruco hace una especie de genealogía de la figura de la chola durante los siglo XIX y XX a través de la literatura. Si bien, a finales del siglo XIX, dentro de la corriente "antimestizaje" la chola era considerada una prostituta, cuerpo del deseo criollo y madre de bastardos, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la chola será considerada la madre simbólica de la nación dentro del discurso predominante a favor del mestizaje. El estudio de Soruco permite continuar la figura y cuerpo de la chola en la actualidad, no ya como madre de la nación sino como icono de todo el país.

No se trata ya de la emergencia de una cultura chola sino de la consolidación de ella. Actualmente, se puede afirmar la existencia de un "nosotros colectivo" diferente al indígena, y por supuesto al criollo.

## Dueña del ring

La socióloga Ximena Soruco realiza un riguroso estudio sobre la "cultura chola" a través de la aparición de estas figuras en la literatura de los siglos XIX y XX sin llegar a la década de los ochenta y los noventa, momento en el que se produce la explosión de "cholo" especialmente en las ciudades del altiplano –Potosí, Oruro, La Paz y especialmente El Alto-. Este vacío es empelado aquí

para poder hacer una interpretación propia reactualizada de este modelo social a partir del empoderamiento de los "cholos" a partir de la llegada al poder del MAS (Movimiento Al Socialismo) y el surgimiento de la conocida como "burguesía chola", cuyo máxima expresión de orgullo estaría representada por su propia "arquitectura chola" o más comúnmente conocido como "cholets", máxima expresión de la reivindicación obsesiva de "lo cholo" como identidad única.

Es curioso como a lo largo de la historia de Bolivia, aunque no actualmente, "lo cholo" siempre ha sido repudiado tanto por los criollos como por los indios, un discurso mucho menos radical en cuanto al reconocimiento de "la chola" vinculada a uno de los espacios más importantes de las ciudades: el mercado. Al contrario que los hombres, las mujeres "cholas" están orgullosas de su condición tanto por su propia autoafirmación identitaria como por su insistencia en la distinción de lo "indígena".

Este estigma hacia lo cholo no limita las posibilidades de la apropiación terca y cotidiana de la ciudad inhóspita. [...] Las posibilidades de constitución de una cultura intermedia y de una 'élite chola' que configure patrones alternativos de ascenso social se deben a su inserción exitosa en el mercado. Por eso, constituye una amenaza para el monopolio criollo y su discurso nacional cuya base de constitución no es solamente 'el problema indio' sino que este problema tiene su origen en el cholo, culpado de su explotación y degeneración racial y moral. (Soruco, 2011, 29)

Siguiendo con la retrospectiva histórica de Soruco, a principios de siglo XX, tras el establecimiento de la sede de gobierno en la ciudad de La Paz, las elites criollas intelectuales inauguraron una nueva corriente literaria que más adelante se conocería como "antimestizaje" en primer lugar para contrarrestar el poder de la literatura indígena y por otra parte, desprestigiar el poder de los nuevos lideres ciudadanos, en su mayoría cholos. Es ahí donde aparece la figura de la "cholita prostituta" con la intención de deslegitimarla dentro del mercado-ciudad. Su papel de prostituta imposibilita su figura simbólica de madre de la nación al desquitarle su propiedad reproductiva y convertir a sus hijos en bastardos de la sociedad, y por lo tanto, inhabilitados para ejercer los poderes públicos y políticos. Insertar a la chola en el imaginario colectivo como "puta" hace que la sociedad reniegue de su condición "mestiza". La obra principal que materializa este discurso antimestizaje sería *Pueblo enfermo* (Alcides Arguedas, 1909), aunque las obras donde se incluyen más "cholas prostitutas" serían *El cholo Portales* (Enrique Finot, 1926) y *Celeste* (Armando Chirveches, 1905). Su cuerpo (in)desado por el varón criollo inscribe a la chola el deseo sexual económico, deseada y repudiada finalmente como una mujer híbrida-mestiza que produce el rechazo y la repugnancia de la sociedad urbana.

Del mismo modo que la chola era interpretada por la figura de una prostituta en la literatura de principios del siglo XX, a partir de la Guerra del Chaco (1932-1935) y la Revolución Nacional de 1952 comienza a desarrollarse una nueva corriente caracterizada por el "neoindianismo" y la reivindicación del mestizaje como identidad boliviana por excelencia; todo ello se configurará en torno a la figura de la chola como madre simbólica de la nación, tal y como defiende el propio Carlos Medinaceli: "La chola es el elemento básico de la nacionalidad. Ella representa el elemento más sano, laborioso y próspero de la patria" (Gumucio, 1984, 164). Pero, ¿cómo la chola pasa de "puta" a "madre de la patria"?

La conversión dentro del imaginario tradicional boliviano de la chola como enfermedad a ser la cura nacional no fue inmediato sino que se realizó gradualmente principalmente por tres razones: la más relevante sería la exaltación del mestizaje en Latinoamérica a partir de los años treinta; el elevado porcentaje de participación femenina en la actividad económica en la época, por lo tanto, el acceso de la chola al ámbito profesional fuera del hogar; y por último, la consideración de la chola como la imagen original de la identidad boliviana: "ya no es la indígena correspondiente al pasado prehispánico ni la criolla, heredera de la colonización española; la chola es el presente [...] un producto nuevo y flexible" (Soruco, 2011, 161).

## Wrestling cholitas: entre la lucha y el espectáculo.

Aunque no es un deporte que dependa de una organización o institución oficial, ni este regido por algún tipo de legislación gubernamental o ad-

ministrativa, la lucha libre de cholitas surge en el año 2003. Desde ese año, son muchas las leyendas alrededor de su origen. Por una parte, hay quienes consideran que es una actualización de la sangrienta lucha de mujeres "Tinku"[1], otros creen en que fue una cholita la que retó a un luchador durante uno de los espectáculos y comenzó a luchar. Sin embargo, tal y como aparece en la entrevista realizada a Carmen Rosa "la campeona"[2] y en el documental *Por mi pollera* (2013), la lucha libre de cholitas surge en 2003 durante la conocida como "Guerra del Gas."[3] "Al final de la guerra del gas, en 2003, la lucha libre en Bolivia había decaído. Fue en el "Multifuncional" de El Alto cuando por megafonía pidieron que tanto hombres y mujeres estaban invitados a entrenar, en un intento por rearmar de nuevo la lucha libre en Bolivia."

Carmen Rosa "la campeona" fue una de las primeras mujeres en comenzar a luchar en Bolivia. No sólo fue de las primeras mujeres que también fue la primera en defender su vestimenta chola durante los entrenamientos y los espectáculos. A partir de entonces, la lucha libre se abrió a todo tipo de mujeres, convirtiéndose en un reclamo tanto para hombres como para mujeres. Si bien los hombres iban atraídos por las piernas y los cuerpos que dejaban ver las cholitas en sus saltos; las mujeres aymaras acudían allí para controlar quienes eran las mujeres que estaban rompiendo con la tradición aymara y estaban "profanando" las tradiciones "cuasi-sagradas" de la indumentaria chola, como serían el aguayo o la propia "pollera". Tras un año de entrenamientos, en octubre de 2003 se celebró el primer espectáculo de "cholitas luchadores" coincidiendo con el "Día del periodista". En ese día, todos los medios del país y algunos peruanos se hicieron eco de aquel evento, que a partir de ese momento se convertiría en elemento imprescindible de cualquier espectáculo de lucha libre en Bolivia. Nacían las "cholitas cachascanistas" o "mamachas del ring" –terminología utilizada por los medios peruanos para designarlas-.

Si bien existen mujeres luchadoras en otros países e incluso un grupo de luchadoras transexuales –male-female- en una de las ligas de lucha libre de Estados Unidos, la originalidad de las cholitas luchadoras viene dada porque ellas no toman el atuendo de los hombres, sino que defienden y llevan su propia indumentaria, tanto abajo como arriba del ring, sin importar el pudor que les pueda causar mostrar la ropa interior durante sus luchas. Fue este uno de los motivos por el que muchas fueron excluidas de sus propias comunidades e insultadas, para pasar a ser actualmente un símbolo de la fuerza y el poder la chola dentro de la sociedad boliviana. De hecho, no fue está la única discriminación que sufrieron sino que también fueron negadas por los propios luchadores

*1.1 La danza "Tinku" es un ritual, celebrado por la comunidades indígenas del norte de Potosí y el sur de Oruro. En ellas, tanto hombre como mujeres y niños deben enfrentarse y luchar hasta que uno de los contrincantes caiga, e incluso muera. Actualmente, el rito se ha convertido en un evento turístico, y está regulado por el Gobierno de Bolivia.*

*2 Carmen Rosa "la campeona" es considera la primera cholita cachascanista –luchadora- en el documental Mamachas del Ring (2009). Entrevista en La Paz, 10 de septiembre de 2014 (realizada por el autor).*

*3 La Guerra del Gas da nombre a los conflictos que se vivieron en Bolivia durante 2003 tras el descubrimiento del yacimiento de gas en Tarija (Bolivia). Fue uno de los conflictos sociales más importantes de la historia reciente boliviana, que acabaría en el año 2006 con la llegada al poder de Evo Morales y la nacionalización del gas ese año.*

varones que las veían como una amenaza para el propio espectáculo en el momento en el que ya no atraían las peleas de varones sino de "cholas".

La espectacularización del show fue muy pronto aprovechada y explotada por los empresarios responsables del "Multifuncional" –principal coliseo de celebración de lucha libre en El Alto-. Tal y como aparece reflejado en el documental *Mamachas del Ring*, las cholitas luchadoras fueron explotadas laboralmente por los responsables del centro, siendo infravoladoras por el simple hecho de ser mujer. Es a partir de entonces, cuando un grupo de cholitas luchadoras constituye la que será la primera "Asociación Libre de Cholitas Luchadoras de Bolivia" con sede en el "Coliseo 12 de octubre" de El Alto.

La controversia y las disputas dentro del grupo de cholitas luchadoras ha sido una constante. De las cuatro conocidas como "luchadoras antiguas", es decir, las primeras cholitas luchadoras; mientras que Yolanda "la amorosa" y Marta "la alteña" permanecen fieles al precursor de esta especialidad, Juan Mamani, actual encargado del espacio del "Multifuncional", explotado turísticamente en exclusividad por la empresa "Andean Secrets"; tanto Carmen Rosa "la campeona" como Julia "la paceña" se han consolidado como luchadoras independientes y actualmente no trabajan ni en el "Multifuncional" ni en el "Coliseo 12 de octubre" sino que realizan sus luchas de forma intinerante.

La "Asociación Libre de Cholitas Luchadoras" se compone de quince mujeres luchadoras encabezadas por su presidenta, Juanita "la cariñosa". Se constituyeron en mayo 2014 y fueron reconocidas por el Gobierno Autónomo de la ciudad de El Alto así como por la Dirección Local de Culturas. Sus espectáculos se centran en el "Coliseo 12 de octubre" de El Alto. Es por lo tanto, el único grupo de cholitas luchadoras autogestionado y controlado por mujeres.

Ellas mismas se encargan de la promoción y producción del evento. En este grupo no todas son cholas, o se reconocen como tal, sino que muchas de ellas, son mujeres "de vestido" –no cholas-, que visten falda de "pollera" únicamente en el ring. Aunque este hecho se pueda considerar como una "farsa" o un "aprovechamiento burdo" de lo cholo, no sería así, ya que es tal la consolidación de la lucha libre de cholitas, que ciertas acrobacias y acciones tan sólo se pueden realizar portando la famosa falda de "pollera", ya que sin ella, todo el efecto conocido como "cholita voladora" desaparecería.

Por lo tanto, podemos establecer tres grupos de cholitas luchadoras que controla la explotación de la lucha libre –enfrentadas entre sí, por su control turístico-. En estos grupos, además de la lucha femenina se incluye lucha de varones. Tal y como reconoce Juanita "la cariñosa": "Debemos incluir varones porque ellos son los que nos entrenan y además, no queremos enfrentarnos con ellos. La lucha libre le debe mucho a los varones; ellos fueron muy generosos cuando comenzamos a luchar." Este dato es curioso cuanto menos, ya que tal y como ellas mismas reconocen, son realmente ellas la verdadera atracción y reclamo de la lucha libre en Bolivia.

## La cholita luchadora como nuevo modelo de masculinidad femenina

Mirar a los hombres de cerca y nombrarlo como "hombres" significa que la masculinidad se ha convertido por fin en una categoría visible, y por lo tanto, criticable. Michael Kimmel en su texto "Masculinidades globales: restauración y resistencia" (2001), nos recuerda que los individuos privilegiados mantienen los términos de su privilegio invisibles. El privilegio de la invisibilidad confiere a esos individuos "no marcados" el derecho a poder representar lo humano, lo universal y por lo tanto, natural.

No hay un solo tipo de masculinidad, más bien se produce una masculinidad hegemónica que se crea y recrea en relación con otras. Por ello, usamos el termino plural "masculinidades" frente al singular "masculinidad". Los iconos de mármol han caído de sus pedestales y las figuras erguidas y pulcras están dejando paso a unas más frágiles y vulnerables, pero también más ricas y plurales.

En la base del patriarcado estaría la valoración y defensa de lo masculino frente a la desvalorización y menosprecio por la mujer y lo femenino. De esta forma, el patriarcado se asegura el mantenimiento de una masculinidad pulcra; y es este mismo patriarcado, el que no va a permitir las masculinidades alternativas.

Desde nuestra perspectiva "descategorizadora" consideramos que la masculinidad femenina no es una nueva categoría de masculinidad sino que defendemos la masculinidad como un conjunto heterogéneo de masculinidades. No sólo existiría una masculinidad femenina como tal sino que hay una gran pluralidad, que va desde el chicazo a la butch o la drag king, entre otras.

Entendemos la masculinidad como una identidad de género que es construida y aprendida, tanto por sujetos nacidos biológicamente hombres como mujeres, que se articula a través de estructuras lingüísticas y culturales en un acto performativo basado en la repetición e imitación de los movimientos corporales, gestos, expresiones, tono de voz e indumentaria marcados por una masculinidad hegemónica, erigida en oposición a la feminidad, respecto a la cuál se crean diferentes masculinidades que la sustentan o la subvierten.

La Teoría Queer entiende la identidad como una construcción social que está en continúo proceso de redefinición y transformación. Y es en este sentido donde el género es performativo, siguiendo el discurso crítico elaborado por Judith Butler sobre la producción preformativa de la identidad sexual.

Del mismo modo, consideramos de que algo está cambiando y quizás este cambio proceda de la mayor visibilidad de las mujeres masculinas en la sociedad contemporánea. No hay que dejar de reconocer el trascendente rol desempeñado por las mujeres masculinas en la construcción de la masculinidad contemporánea. Aunque esta masculinidad femenina, quizás no es tan reciente, ya que tal y como apunta Eve Kosofsky Sedgwick (1998, 36), la existencia de mujeres masculinas han existido a lo largo de la historia de la humanidad. Esta constatación hace inconsistentes los presupuestos más básicos sobre las funciones y representaciones de la masculinidad, y a su vez, nos hace cuestionar el por qué entonces la conexión entre la masculinidad y los nacidos biológicamente hombres permanece inmutable.

Judith Halberstam (2008) identifica en la mayoría de los cuerpos que analiza el lesbianismo con la masculinidad femenina. En el caso de las cholitas voladoras, está correlación se rompería. No hemos encontrado en nuestro estudio lesbianas dentro del grupo de las luchadoras. Del mismo modo, la masculinidad femenina defendida por Halberstam se identifica con el aspecto físico masculino de las mujeres, todo lo contrario que en el caso de las cholitas, quienes no pierden ni un ápice de su feminidad encima del ring. No sería una cuestión de aspecto sino de actitud masculina.

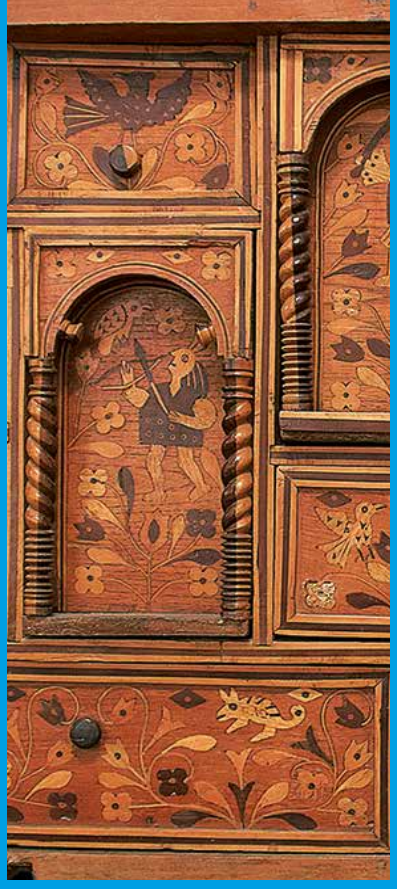
La cholita luchadora rompe con el estereotipo otorgado a la mujer identificado con la pasividad, el sometimiento, la debilidad y lo sofisticado para adquirir atributos que se presuponen masculinos como son la rudeza, la fuerza, la violencia y la lucha, además de otros como sería la falta de pudor, un aspecto realmente relevante en cuanto la cultura de la mujer chola. La cholita luchadora vendría a reforzar el concepto de "identidad múltiple" definido por Teresa de Lauretis, emegiendo como una identidad mudable y a menudo en contradicción consigo misma.

"Un sujeto que no está dividido por el lenguaje sino en discordancia con él; una identidad compuesta por representaciones heterogéneas y hterónomas de género, raza y clase, y frecuentemente, compuesta de hecho a través de lenguajes y culturas; una identidad que se reclama partiendo de una historia de asimilaciones múltiples y en la cual se insiste a manera de estrategia". (De Lauretis, 1989).

Esta reivindicación y asimilación de lo masculino no queda en su propia lucha sino que además, en sus enfrentamiento a los hombres, les ridiculizan, haciéndoles más débiles, y siguiendo la misma lógica patriarcal, afeminándolos. En el propio espectáculo, la lucha de cholitas es mucho más ruda y cruel que la propia lucha entre hombres.

## Casa de la Libertad

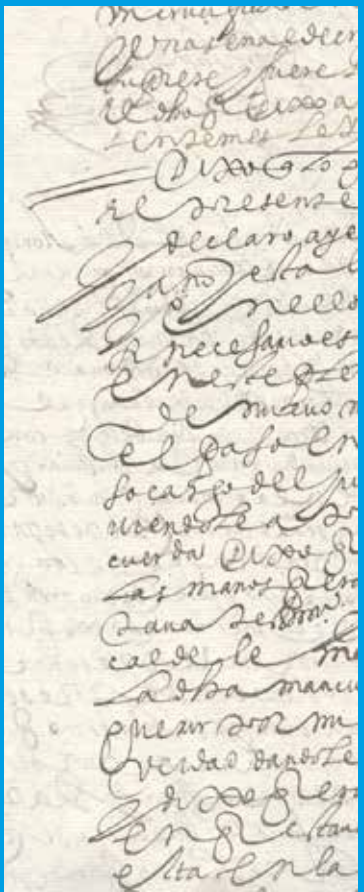
## El Bargueño indígena y misional de Moxos y Chiquitos



Esta exposición fotográfica y su correspondiente catálogo, recientemente editado, tienen la finalidad de compartir y difundir la belleza que se alcanzó en el controversial pero prolífico período virreinal, en el cual la mayoría de sus obras de arte tenían una peculiar impronta netamente indígena americana que hace un substancioso aporte a la riqueza del arte universal. Esta muestra se limita a concentrar la atención en los motivos más extraños, significativos y bellos del mobiliario barroco mestizo (hispano-indígena) La fe católica encontró en el arte un medio de evangelización muy efectivo, descubriendo que los conceptos religiosos los comprendían mejor a través del canto, la música, la pintura y la escultura. El desarrollo intelectual y artístico, a pesar del paso de los años, se mantuvo vivo en los talleres que en otros tiempos fueron parte de las reducciones jesuíticas. La tradición de los oficios que los indígenas habían aprendido, las expresiones musicales, las tallas de madera y el mobiliario permanecen como testigos del aporte del nuevo hombre americano al esplendor de las Misiones Jesuíticas Moxeñas y Chiquitanas.

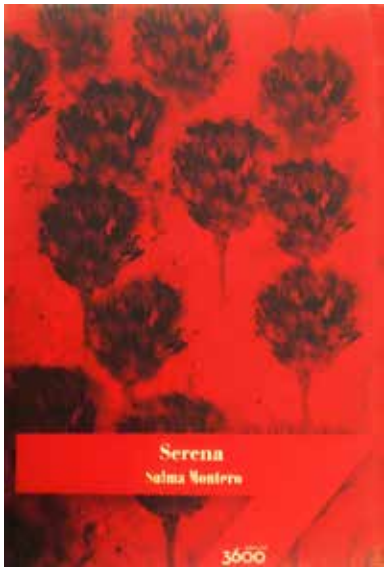
## Casa Nacional de la Moneda

## Investigación documental



El Departamento de Archivo de la Casa Nacional de Moneda de Potosí, viene trabajando en una interesante y necesaria investigación documental, referida a los esclavos traídos del África que trabajaron en la primera Casa Real de Moneda, en los siglos XVI al XVIII, durante el período colonial de nuestra historia. La investigación que se encuentra ya muy avanzada, tendrá como resultado y plataforma de muestra, una exposición en ese centro cultural en la ciudad de Potosí en los siguientes meses.

Asimismo, el Departamento de Museo de dicha Casa, trabaja arduamente en la proyección y consolidación de las exposiciones Del Real al Boliviano y La Ruta de la Plata, ambas relacionadas con la acuñación de monedas en Potosí entre los años 1574 a 1951, así como con las rutas que seguía la plata, lingotes y monedas acuñadas en Potosí rumbo a Europa.




**Serena**
**Novela**
**Sulma Montero**
**Editorial 3600**
**88 páginas**
**2015**

Serena es un libro rojo, intenso, con la huella de lo que fuimos. Es difícil escribir sobre *Serena*, un efecto hipnótico nos hace vulnerables a las cartas de amor.

Las vertientes de la literatura pueden ser de muchas maneras. Hablaré de dos. Existen los prolijos jardines donde desde épocas remotas se discute el papel del ser humano en la historia, la búsqueda por dar un sentido a la vida, sus grandes creaciones y fracasos, historias podadas por un hábil artífice. Un golpe en la estatua del centro, la triza para construir una nueva en su lugar, el ciber hombre atravesado por una rajadura. La decandencia.

La otra vertiente que no cae desde arriba y es más bien manantial porque brota de la tierra o surge por entre las rocas, es aquella literatura impulsada por otro tipo de deseos. Ya no es la intensión el retratar una época, marcar un camino donde se asegure al yo y su estar en el mundo, otorgar un sentido a todo aquello que se va desgarrando para encontrar la salvación. Aunque paradójicamente todo esto se logra también en este tipo de escritura, sin haberlo previamente planeado. Quiero decir que este manantial nace de nuestros cuerpos, fluye de todos los sentidos y produce una combinación hechizada y hechizante de palabras que logran expresar un instante, desde lugares ajenos a la lógica racional. Esta escritura logra registrar la sustancia acústica, aromática, visual, táctil y/o gustativa del mundo. Las palabras en *Serena* cautivan el momento y revelan aquella sustancia.

Así como el término "canto" involucra palabra y sonido, si existiera otro vocablo para definir la combinación de palabra y aroma, entonces esa voz sería *Serena*. La cualidad incandescente y volátil de la obra de Sulma Montero permite sea pronunciada la esencia del ser humano y su antiguo misterio.

El canto femenino ocurrido en la obra, no sólo emana de la protagonista, sino también de Manuel, cuyo hálito es aprovechado en esta narración para crear el perfume subyacente en nuestros cuerpos, en nuestras flores.
Abrimos el libro y mana una historia de amor.

***Adriana Lanza***

**La composición de la sal**
**Cuento**
**Magela Baudoin**
**Plural editores**
**118 páginas**
**2014**

Cada vez es más evidente lo más o menos vano que se hace circunscribir una escritura dentro de un género. Para bien o mal, la crítica precisa algunos marcos para, por ejemplo, poder valorar ciertas obras pares; así, si en un concurso de novela, se encuentra un texto de 7 páginas que trata sobre un suceso en concreto, este, pese al interés que pueda despertar, quedaría automáticamente descalificado, por no tratarse de una novela.

Con límites elásticos, los textos de Magela Baudoin en *La composición de la sal* son relatos multifocales; fragmentos de percepciones, pluralidad de miradas que reconstruyen estados, emociones y sensaciones en torno a seres y no a cosas o sucesos, lo que hace de estos textos cuentos sui generis, que yo preferiría llamar simplemente "historias" que no se asientan en

lo cotidiano, sino más bien, en la excepción.

Destaco, por sobre todo lo valioso, el lenguaje con el que la autora construye estos mundos; un lenguaje elegante, profundo, sensible y honesto, como muestra el siguiente párrafo de "Sonata de verano porteño":

*Yo, que sé lo que es la alegría y que siempre he sido un poco triste sin que medie motivo, me he prometido (le he prometido a ella) "renacer". No todos los días te salvas del cáncer y de los cuidados de alguien que te ama. Por eso me siento cada mañana, a la misma hora, a escribir. Así me convenzo de que no la estoy estafando, de que este viaje es algo más que un acto narcisista, de que es una manera de saltar sin echarme al vacío. Dejé mi trabajo y un buen dinero. Dejé a la mujer perfecta (tan perfecta que ahoga). Dejé la holgura de lo tibio. Pienso mejor esta idea y me parece que debería escribir:"Dejé la comodidad del aburrimiento". Sí, a eso vine y aunque no lo logre, tal vez este tiempo me sirva como terapia para curarme de las manías y de las mariconadas, porque en este punto podría ya escribir un tratado sobre fobia. ¿Pero cómo puede uno olvidar sin haber nombrado antes?* (2014: 108)

Las historias se ubican en escenarios no solo distintos, sino difuminados. Los personajes están en Bolivia, Argentina, España, Francia, la selva amazónica y espacios que dan cuenta de la capacidad de movilidad del hombre contemporáneo y posmoderno, ciudadano del mundo y no pocas veces desplazado de sí mismo. Dicha movilidad en los personajes responde más a una búsqueda que a una vana internacionalización. Los protagonistas, mujeres la mayoría de ellos, parecen desplazarse o quedarse por no poder oponerse a lo que puede entenderse como destino o a la ley física de la inercia. Negarse a hacer lo que se espera que hagan acarrea consecuencias complejas. Hay una especie de peso social, moral o culposo que impide a los personajes liberarse de lo que se espera de ellos. No obstante, e imagino que no de forma casual, esto cambia en los dos últimos relatos. En uno de ellos se narra la historia de una mujer que, sobreviviente de cáncer, logra dar un giro a su vida dejando su trabajo y eso que ella considera se esperaba de su persona, para escribir, contar y sanar; o, como ella dice, "para curarse". Tal parece, entonces, que es esa actuación inércica (si vale el término) la que termina enfermando de muerte a los personajes, de tal forma que la cura se da por y en la renuncia de lo que se supone que debería hacerse ante determinada situación. De igual forma, el cuento final describe la liberación mental de un niño cojo que considera estar destinado a jugar futbol como arquero, dado que seguramente no podría hacer goles considerando su impedimento. Creo que esta llamada a ser nada menos o más que lo que se está internamente llamado a ser, se ve reflejado en el título del libro, el mismo que sugiere esta pregunta: si la sal pierde su sabor, ¿quién la salará?

Las historias de Baudoin se hacen proliferantes. Los datos son vastos –como los hechos y las miradas–, puesto que los narradores cuentan su percepción sobre lo que aconteció a un personaje que tiene una mirada sobre otro, de tal suerte que el suceso se hace plural y es esa la principal razón por la que estos "cuentos" son otra cosa también; una cosa que no me interesa definir, pero que los hace especiales (pre)textos para contemplar la vida desde otras posibilidades.

***Daniela Renjel***

**Vigésima Séptima Reunión Anual de Etnología Antropología**
**Varios autores**
**Museo Nacional de Etnografía Y Folklore MUSEF**
**233 páginas + 2CDs**
**2013**

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore, a partir de la realización de la vigésima séptima Reunión Anual de Etnología, aborda el Enfoque Textil como parte de la exposición y análisis de lo que conlleva la realización de estos objetos (textiles), enfocándose en la cadena operatoria como línea fundamental de interpretación.

Esta nueva visión y manera de explorar el objeto, permite considerar el proceso del mismo, ya no como un medio de

algo, sino más bien como un puente de interpretación que crece, decrece, se fortalece, se modifica o permanece, en el cotidiano de la sociedad y del actor social.

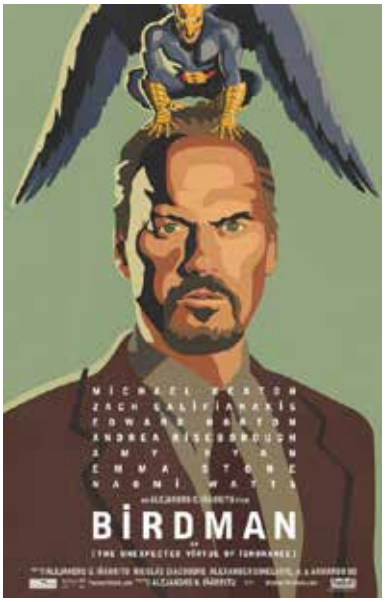
Se estudia cada una de las acciones que conforman el tejido, porque se considera que el desarrollo de esas acciones no se produce por simple casualidad, sino más bien causalidad; y es de esa manera que se asocia en muchos casos la representatividad de la ideología y el simbolismo de quién elabora el tejido y de quiénes los usan.

Esta estructura es útil para abordar las distintas temporalidades, diseños, aplicación, uso y desuso de colores, funcionalidades, género, etc.; por eso resulta imprescindible que el textil haya sido abordado por las distintas disciplinas de las ciencias sociales, lingüística e historia.

Por otro lado, la realización de estudios altamente descriptivos, referentes a las herramientas utilizadas para el proceso de elaboración del textil, por ejemplo a partir de la etnografía, o bien, de los distintos artefactos hallados en las investigaciones arqueológicas, permite reconocer no solamente el uso de estos objetos que apoyan en la elaboración del textil, sino también en la reproducción de la acción de hacer el textil, lo que genera, de alguna manera, la gestión del conocimiento.

Finalmente, el aporte más significativo de esta publicación es en realidad el análisis que cada uno de los lectores generará, con la cantidad de datos, información y tendencias teóricas plasmadas por los investigadores. Los textiles son objetos abiertos a la interpretación, la cuestión es abordarlos en el marco de la realidad intrínseca existente en el ser humano y no en la ideología supravalorada del investigador.

***Dennise Rodas Sanjinez***




## CINE

### El diablo baila solo. Sobre Birdman, de Alejandro G. Iñarritu

Es importante levitar. Más importante es ver al hombre, a este hombre, levitando: Michael Keaton como nunca antes lo habíamos visto. Cuenta haberlo visto en Batman y recordar la consulta del guasón, encantador: "–Bruce Wayne, n'est pas? –Most of the time". Frente al hombre levitando, en una película de González Iñarritu con tan escandaloso subtítulo (Birdman o la inesperada virtud de la ignorancia), cuenta más acordarse de la pregunta posterior, encantadora: "did you ever dance with the devil in the pale moonlight?"

Hay algo en Birdman que tiene que ver, se supone, con el descubrimiento de una banalidad absoluta. Esto, a través de una especie de categoría de lectura que consistiría en mirar con un filtro diferente el patético intento del antes popular ahora decadente actor de Hollywood, Riggan Thomson (Michael Keaton), de revivir su carrera escribiendo, dirigiendo y actuando una pieza en Broadway (una adaptación del cuento "What we talk about when we talk about love", de Raymond Carver): del blockbuster a las tablas del teatro, o del lycra al peluquín, se supone que este camino va revelándonos esa inesperada virtud de la ignorancia como la inesperada –anunciada, sin embargo– opción por el reconocimiento de una sabiduría mal pagada. Hasta acá, nadie encuentra al diablo en ningún lugar de la noche y, como acota Mike Shiner, el actor malcriado de la pieza, "la popularidad es la pequeña puta hermana del prestigio".

Siguiendo este camino, en la película de González Iñarritu son dos los ámbitos donde se establece este reconocimiento: el guión y el recurso del plano secuencia. La estrategia del primero parte de la habilidad histriónica de las palabras, los giros de un argumento convencional y aburrido, y las maneras en que la filosofía encuentra la realidad de un par de personas conversando en una terraza, en un camerino o un bar. "You're doing this because you're scare to death, like the rest of us. And you don't matter. It's not

important, ok?… you're not important. Get used to it". De acuerdo con el personaje de Emma Stone. Ésa es la revelación. Ok, it's not important.

En el segundo ámbito de este reconocimiento, el recurso técnico del plano secuencia, la película termina de confirmar su dirección: el efectismo. La discusión sobre si es legítimo enarbolar la bandera de la técnica pura cuando ésta sería en verdad un trucaje, no tiene mucho alcance. Puede ser más útil preguntarse por el recurso en tanto decisión narrativa. Sin embargo, creo, la respuesta tampoco tiene mucho alcance: como herramienta narrativa, el plano secuencia no aporta nada, ya que el manejo temporal de la historia no propone un abordaje original del relato; como herramienta técnica, los resultados se reducen a escenas que, además de la destreza fotográfica y de montaje, no comportan un statement claro sobre la articulación forma-contenido en la película. El objetivo es el asombro de la audiencia, que se consigue, y fácil. No hay diablo.

Con los premios Oscar a Mejor Película, Mejor Guión, Mejor Director y Mejor Fotografía, la academia confirmó la línea que viene siguiendo desde hace ya algunos años: celebrar la industria, ante todo, y cualquier metalenguaje que la sujete compasiva y amorosamente. Y también confirmó su lectura políticamente correcta a la hora de otorgar los premios en las categorías de interpretación: celebrar la industria no entra en acuerdo con celebrar la decadencia redimida de un actor. Michael Keaton guardando su discurso, de pie pero inmóvil, como nunca lo habíamos visto. Evidentemente, el diablo baila solo.

*Mary Carmen Molina Ergueta*


## En nuestro próximo número:

**Dossier: Biblioteca del Bicentenario.**
Una aproximación a este importante emprendimiento editorial.

**Yolanda Bedregal**
Una mujer del siglo XX

**Síguenos en:**

http://fundacionculturalbcb.blogspot.com/

FUNDACION CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Cultura BCB

www.culturabcb.org.bo

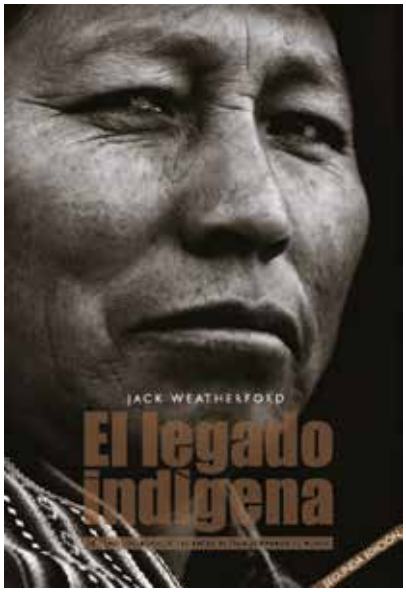
@culturaFCBCB

E-mail: revistapiedradeagua@gmail.com

Segunda edición de

## El legado indígena

"Una de las falacias más comunes de la modernidad es creer que nuestra sociedad hace las cosas mucho mejor que las que nos precedieron. Y una de las injusticias más palpables, ignorar lo que debemos a las civilizaciones que pisaron la Tierra antes que nosotros. El legado indígena, repara en parte esta inequidad al exponer las inmensas contribuciones de los nativos americanos a la humanidad". Este comentario acompaña la edición que la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, propició en 2014, de esta obra fundamental del profesor e investigador norteamericano Jack Weatherford. Ese hecho posibilitó el acceso del público lector boliviano a este libro singular que hasta entonces no se había editado en nuestro país. El interés demostrado, agotó la edición en pocos meses, razón por la cual, se tomó la decisión de re editarlo. La nueva edición realizada en La Paz, está a disposición en las oficinas de la Fundación y las librerías de los Centros Culturales de la FCBCB.



## En el asilo

Documental de Sergio Bastiani.

Bajo el formato de documental musical, el realizador argentino Sergio Bastiani, filma *En el asilo*, cuya trama relata la vida del músico argentino Gonzalo Gómez, quien por muchos años residió en Bolivia, donde desplegó una prolífica actividad como integrante de la banda Gogo Blues y gestor de eventos como el Festival de Blues de La Paz.

Gómez, oriundo de Córdoba, se crió en el hospital psiquiátrico Dr. Emilio Vidal Abal ubicado en la localidad de Oliva, que con sus 600 hectáreas es el más grande de Sudamérica, y en su momento tuvo una población de 5000 internos.

El documental recurre a testimonios para narrar la vida del músico y aborda temas políticos y científicos en torno a la psiquiatría, al tiempo que da cuenta de la formación del músico en ese ambiente sui géneris y abre una mirada a un mundo pocas veces comprendido y aceptado.

# Villa de París

## Villa de París. Concluye la primera fase de restauración y readecuación

Tras varios años de intenso trabajo, con un financiamiento superior al millón y medio de bolivianos por parte de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB) y la Agencia de Cooperación Española (Aecid), el Museo Nacional de Arte (MNA) concluyó en abril la primera fase de la intervención de emergencia y protección de la Villa de París.
Según explicó Edgar Arandia, director del MNA, los trabajos concluidos en esta etapa inicial tuvieron que ver con la restauración y conservación del histórico edificio en el que funcionarán los nuevos espacios del principal repositorio artístico de Bolivia que a la fecha consigna más de 3 mil bienes culturales.

La Villa de París es una casona patrimonial aledaña al MNA construida en 1768 por Tadeo Díez de Medina que con el transcurso de los años derivó en un conventillo de viviendas y locales comerciales sufriendo numerosas modificaciones que dañaron su estructura principal.

Los futuros espacios permitirán la apertura de una sala permanente de Arte Indígena, una sala de exposiciones itinerantes para artistas jóvenes, y talleres de conservación y restauración.

# Mujeres como tejedoras de puentes entre culturas

Jornadas emotivas y de alto nivel de discusión se vivieron en el Centro de la Cultura Plurinacional Santa Cruz (CCPSC) el 11 y 12 de mayo, en las plenarias Mujeres como tejedoras de puentes entre culturas, inauguradas por la diputada Gabriela Montaño. Estas plenarias congregaron voces líderes femeninas del ámbito académico, político, periodístico, indígena y de diversas organizaciones sociales.

El primer día, que contó con la presencia de la directora del Museo de Etnografía y Folklore, Elvira Espejo y también de compañeras de los pueblos afro boliviano y ayoreode, se discutió la temática "Arte, Política y Transgresión". El segundo día, "Mujeres, Guerrilla y Dictadura", tuvo los abrumadores testimonios de la activista social Leddy Catoira y la ex ministra y también activista social Nila Heredia, quienes relataron su incursión en la formación de núcleos políticos en represión y el sórdido capítulo de su detención y tortura durante la dictadura en la década de los años 70. La presidenta de la Brigada Parlamentaria, Adriana Salvatierra, dio un vistazo a la presencia y participación de la mujer en el contexto político, tema que también tocó "Chato" Peredo, ex guerrillero y activista social.

# Novedades editoriales

Eduardo Caba fue un creador extraordinario, cuya obra merece ser valorada en su verdadera dimensión. La edición de su obra para piano en dos discos que consigna los Aires indios, Preludios, la serie Potosí y otras composiciones, es una recuperación histórica que le rinde homenaje y muestra la calidad de uno de los genios olvidados de la música boliviana.